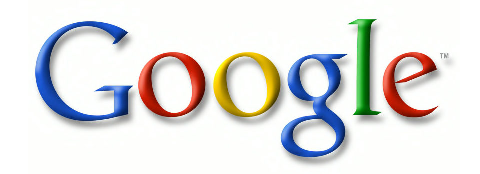


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

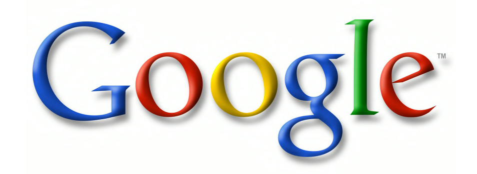
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



## Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

## Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

## Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.



49565.10.3




Harvard College Library

FROM THE BEQUEST OF

FRANCIS B. HAYES
(Class of 1839).

11 Dec. 1891.

DELIBERATION

# Fünfzehn Essays

von

Herman Grimm.

---

Dritte Folge.

Anat. p. 220.

# Fünfzehn Essays

von

(Friedrich) Herman Grimm.

Dritte Folge.

Berlin,
Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung
Harrwitz und Goßmann.
1882.

# Inhalt.

# Ralph Waldo Emerson.

---

Die Amerikaner sind uns voraus in Ausnützung der täglichen Presse. Bei Longfellows Tode fiel mir auf, als ich die Newyorker und Bostoner Blätter las, wie intim der Verkehr derer sei, die etwas zu sagen haben, mit denen, die etwas hören möchten. Die Tribune war wie Newyork selber erfüllt auf einige Tage von Longfellow. Reihen von Artikeln brachte sie über den Mann, dessen Verlust jedes Haus betraf und über den Viele etwas zu sagen hatten. Durch eine Fülle freiwilliger Zeugenaussagen wurde das gesammte Publikum wie zu einer Jury über alles Longfellow Betreffende gemacht. Jeder Sorte Meinung ward ihr Recht. Jedermann wählte aus diesen Mittheilungen, was ihm am meisten zusagte.

Dies gleiche Verfahren wiederholt sich jetzt bei Emerson. Emerson hatte noch an Longfellows Leichenbegängniß theilgenommen. Den 27. April brachte der Telegraph die Nachricht von seinem Tode herüber. Vierzehn Tage später kamen die Zeitungen nach. Wiederum war auf allen Blättern sein Name nun an erster Stelle zu lesen.

Zwischen dem, was über Longfellow und Emerson so gesagt worden ist, waltet jedoch ein Unterschied. Longfellow stellte man hoch, wie er es verdient hat, und die Lorbern wurden nicht gespart. Die Urtheile über ihn lauteten ganz sicher. Man

wußte, mit wem man zu thun hatte. Longfellow war ein Dichter und seine Stellung zur Weltliteratur oft besprochen worden. Es konnte kein Zweifel darüber sein, was ihm gebühre. Bei Emerson war der Ton, in dem man sprach, höher und niedriger zu gleicher Zeit. Es klang, als bliebe etwas unausgesprochen. Die Wirkung der Schriften Emersons und seiner Persönlichkeit ging tiefer als bei Longfellow, aber nicht so sichtbar in die Breite als bei diesem. Emerson trug keinen officiellen Titel für das, was er war. Er begann als Prediger, gab das Predigen dann auf und zog sich als Schriftsteller in eine Art Einsamkeit zurück, in der er verblieb. Die Einen nennen ihn jetzt „Essayisten“, die Andern einen Philosophen, die Dritten ihn einen Dichter, Manche auch alles Dreies zusammen. Wieder Anderen genügt das nicht, sie sagen Emerson sei ein Prophet gewesen. Darin stimmt man heute wohl überein: daß Emerson einer der größten Männer war, die Amerika hervorgebracht habe. Dies besonders auszusprechen aber, wenn es einmal angenommen wird, scheint überflüssig, und es im Einzelnen zu begründen, darf späteren Generationen überlassen bleiben. Eine der auf Emerson gehaltenen Reden hebt an: nur Shakespeare könne neben Emerson genannt werden. Wem wäre soviel zu sagen bei Longfellow eingefallen? Man sollte meinen, wer eine Rede so begonnen, werde seine Behauptung nun begründen: aber der Verfolg ist in so gemäßigtem Tone gehalten, als bedürfe es keiner Beweise für den Satz, sondern Jeder sei einverstanden und man habe sich damit begnügen dürfen, daran zu erinnern. Bei allem, was ich jetzt über Emerson lese, gilt als natürliche Voraussetzung, jeder Amerikaner kenne ihn und wisse, was das Land an ihm gehabt und an ihm verloren habe.

Von Emersons Lebensdaten ist wenig zu sagen. Er wurde den 25. Mai 1803 in Boston geboren, studirte Theologie bis 1826, begann 27 zu predigen und zog sich 1835 nach Concord zurück, die kleine Stadt, die acht Generationen früher von einem

seiner Vorfahren gegründet worden war. 1832 ging Emerson zuerst in Europa, wo er Frankreich, Italien und England sah. 36 erschien Nature. 47 besuchte er England zum zweiten Mal und veröffentlichte hinterher die English Traits. Sein letztes Buch, Society and Solitude, kam 70 heraus, 71 die letzte Sammlung seiner Schriften.*) Sein Leben hatte nichts Romantisches. Nie fiel frappantes Licht auf ihn. Es bedarf nicht einmal der chronologischen Aufzählung seiner Schriften, die fast alle derselben Art sind und deren keine augenblicklichen Erfolg hatte. Nature, obgleich das Buch — wenn man den ausgedehnten Aufsatz so nennen will — einschlug, brauchte zwölf Jahre, ehe 500 Exemplare abgesetzt waren. Es wird von Vielen für das Beste gehalten, was Emerson geschrieben hat. Es zeigt seine eigenthümliche Art, die Dinge anzufassen, bereits in voller Ausbildung und ist am meisten geeignet, uns in seine Anschauungen einzuführen.

Emerson geht von einem Gedanken aus, der Amerika früher bewegt hat als uns.**)

Auch uns steigt heute die Frage auf, wie es den folgenden Generationen möglich sein werde, die ungeheuren geistigen Vorräthe, die, seit Jahrhunderten zusammengebracht, noch immer in kolossaler Weise vermehrt werden, zu bewältigen ohne der eigenen Arbeit Eintrag zu thun. Unsere besten Kräfte scheinen kaum zuzureichen, das vor uns Gethane auch nur zu überblicken. Es würde als eine Wohlthat begrüßt werden, wenn Jemand überzeugend bewiese, es dürfe von dem endlosen geistigen Nachlasse der Vorfahren abgesehen und mit wenig Handgepäck weiter fortgeschritten werden.

---

*) Sein in der Century (Februar 82) gedruckter Essay Te Superlative ist eine frühere Arbeit.

**) Wenn hier und an anderen Stellen kurzweg Amerika gesagt wird, verstehe ich darunter Neu-England und Massachusetts in erster Linie, als die Staaten, in denen die geistige Bewegung hervortritt.

Den Amerikanern, als sie anfingen auch geistige Reichthümer zu erwerben, mußte diese Frage schon um deshalb mehr Besorgniß erregen, als sie nicht wie wir daran gewöhnt waren, den Rücken zu beugen. Emersons Nature entsprang den Gefühlen eines Mannes, der tief genug in die europäische Literatur eingedrungen war, um ermessen zu können, was bei der Erringung dieser Reichthümer auch verloren werden könne. Zum Uebermaß ist Goethe's Vers citirt worden von den Ritterburgen und Basalten, die Amerika fehlten, und wie man es dort deshalb besser habe. Emerson verlangte, daß seinem Volke der Vortheil gewahrt bleibe, sich die unbefangene Kritik des Geschehenen nicht durch Herübernahme der europäischen historischen Lasten verkümmern zu lassen. „Unsere Zeit, beginnt Nature, blickt hinter sich. Wir errichten unsern Vätern Grabmonumente, schreiben Geschichte, Biographien, Kritiken. Frühere Geschlechter hatten Gott und Natur von Angesicht zu Angesicht vor Augen: wir glauben nur an das, was Andere vor Zeiten gesehen haben. Warum sollen wir der Schöpfung nicht frei entgegentreten wie sie? Warum uns nicht unsere Dichtkunst und unsere Philosophie aus dem ewig sich erneuenden Wesen der Dinge formen, statt immer nur auf das Ueberlieferte zurückzugehen? Dauert die Offenbarung nicht fort? Umgiebt uns nicht der lebendige Athem des neuesten Frühlings heute mit unverminderter Kraft und füllt auch unser Herz mit ahnungsvoller Sehnsucht? Sollen wir immer nur mit den Händen in dürren Gebeinen wühlen und das heutige Leben nur verstehen insoweit es als Maskerade längst vergangene Zeiten zu wiederholen scheint?" Und nun entwickelt Emerson das, was er seine „Theorie der Natur" oder „des Lebendigen" oder „der Schöpfung" nennt. Nicht im Sinne der exakten Naturwissenschaft, sondern indem er alles Sichtbare in einfache Kategorien bringt und den heutigen Menschen als regierenden Herrn mitten hineinstellt.

Wie sehr Emerson hier das vorausgeahnt hat, was heute

in Amerika der vorherrschende Gedanke ist, oder, wie sehr jene Lehre Emersons dem heutigen Amerika in Fleisch und Blut übergegangen sei, zeigt die Beschaffenheit des dort sich regenden wissenschaftlichen Lebens. Bei uns geht man aus von dem, was die Wissenschaft für sich verlange — gewiß der höhere Standpunkt; in Amerika von dem, was den Lernenden dienlich sei — in vielen Fällen der praktischere und besser zum Ziele führende. Zuerst sollen die Lebenden zu ihrem Rechte kommen. Ich empfing dieser Tage das letzte Jahrbuch der Cornell-University. Sie ist von dem Privatmanne, dessen Namen sie trägt, gestiftet worden. Auf dem Titel des Jahrbuches ist Cornells Portrait gegeben mit der Umschrift: „Ich möchte eine Anstalt gründen, in der Jedermann sich in jeder Weise unterrichten könnte.“ Unter dem allgemeinen Titel: Departments and Special Courses of study finde ich in dem Buche einen Abschnitt, welcher eine Auswahl vorgeschriebener Studienpläne als Vorbereitungen zukünftiger Lebensstellungen enthält. Theologie und Jura sind ausgeschlossen, sonst von Agriculture bis Sciences and Lettres Alles berücksichtigt, was überhaupt wissenschaftlicher Vorbereitung bedarf. Mit voller Kenntniß des Volkscharakters sind dem Studenten eine Anzahl Carrièren in Aussicht gestellt und die Stufen angegeben, auf denen er fortschreitet.*) Ich nenne das Beispiel, weil es sich zufällig darbietet. Wer Gelegenheit gehabt hat, amerikanische Professoren und Studenten kennen zu lernen, wird die einfache Art bemerkt haben, mit der sie auf die Hauptsachen losgehen, mit welcher unbefangenen Frische sie sich zurechtzufinden wissen. Der Amerikaner sucht Alles zu umfassen und auf dem kürzesten Wege sich anzueignen. Emersons Lehre ist die von der Souveränität der Persönlichkeit. Zu er-

*) The Cornell University Register 1881—82. Ithaca, N. Y. Das Buch ist eine Verbindnng von Personalverzeichniß und Direktiven für die Studenten. Präsident der Cornell-Universität ist Mr. White, der letzte amerikanische Gesandte in Berlin, der in diese Stellung zurückgekehrt ist.

kennen, wofür ein junger Mensch gut sei, und ihn rücksichtslos für den Weg, den er einschlagen will, auszurüsten, ist die große Pflicht, auf die er hinweist. Emersons Essays sind im Hinblick auf dieses Ziel geschrieben. Er will die Menschen unabhängig machen. Er entfaltet vor den Augen des Idealisten die großartigen Erfolge der realen Thätigkeit und breitet vor den Blicken des Realisten die Hoheit der idealen Gedankenarbeit aus. Niemand soll sich durch einseitigen Einfluß zu unrichtiger Wahl der Aufgabe verleiten lassen, für die er sein Leben einsetzen will. Emersons Essays sind gedruckte Predigten gleichsam, die sämmtlich denselben Text haben.

Der Uebergang vom Prediger zum freien Redner war an sich ein natürlicher in Amerika, wo die Produktion an Gedanken hinter der unsrigen zurücksteht, der Austausch der Gedanken aber ein intensiverer ist als bei uns. Emerson hatte einen großen Vorgänger gehabt, den ich auch deshalb nenne, weil sich hierbei zeigt, worauf Emerson sich bei seiner Wirksamkeit doch wieder beschränkte. Channing, der „Apostel der Unitarier", war, wie Emerson zuerst, nur ein Prediger. Channing aber wußte Volksversammlungen unter freiem Himmel zu bewältigen, während Emerson am liebsten doch wohl vor Zuhörern in geschlossenen Räumen sprach oder Vorlesungen hielt. Sein Wort übertönte die Unruhe der Hörenden nicht, sondern bedurfte andächtiger Stille. Er hatte nichts in seinen Worten wie in seiner Erscheinung, das erregte und direkt zu bestimmten Gedanken begeistert hätte. Er deutete nur die Richtung an, in der man gehen müsse.

Von dem Beglückenden seiner Erscheinung erzählen jetzt Manche. Carlyle habe gesagt als er Emerson kennen lernte: „er sei wie eine himmlische Vision zu ihm herabgestiegen." Jemand berichtet, wie er mit andern Knaben einst Emerson unwillkürlich gegrüßt, als dieser die Straße herabgekommen, und wie freundlich er dafür gedankt. „Sagt Emerson, ich liebte und

verehrte ihn", verlangte Sumner als er im Sterben lag. Die frühesten Erinnerungen an Emerson fand ich in den Reisebriefen der Friderica Bremer, die ihn zu Anfang der dreißiger Jahre in Concord aufsuchte. Sie giebt zu, daß er ihr problematisch geblieben sei. Sie hielt seine ruhige, scharfe Art, die Dinge zu beurtheilen, Anfangs für Hochmuth und gesteht zugleich ein, sein Wesen habe einen Eindruck auf sie gemacht, ganz verschieden von dem, den andere hochmüthige Naturen auf sie gemacht hätten. „Es wohnt in diesem Manne ein höherer Geist" schließt sie. Das war noch vor den Zeiten, an die heute erinnert wird als die, wo Emersons Schriften „den jungen Leuten schlaflose Nächte bereiteten", wie Emerson selbst in seiner Einleitung von denen Carlyle's gesagt hatte. Seine Sätze legen sich in der That wie Ketten um uns; sie scheinen nicht geschrieben, sondern in Erz gegraben zu sein, als habe Emerson eine Ahnung gehabt, daß sie für viele Jahrhunderte bestimmt seien. Man pflegt von Unsterblichkeit nicht zu reden, so lange Menschen noch leben, Whittier aber, der amerikanische Dichter, sprach vor Jahren bereits aus: kein lebender Dichter von allen, die in englischer Sprache schrieben, habe Verse gedichtet, denen so deutlich der Stempel unsterblicher Dauer aufgeprägt sei, als denen Emersons. Tyndall sagt, wenn er von irgend jemand sagen könne, daß er seinem Geiste Anstoß und Richtung gegeben, so sei es Emerson; was irgend von ihm geleistet worden sei, verdanke die Welt Emerson.*) In ähnlicher Weise, fügt der Verfasser des Artikels, dem diese Aeußerung des berühmten Physikers entnommen ist, hinzu, würden Hunderte in England und Amerika sich aussprechen können, die alle Emerson die anfängliche geistige Anregung, das, worauf es

*) The idealism of Emerson seems, at first blush, absolutely hostile to the popular principles of modern science; but Professor Tyndall declared „If anyone can be said to have given the impulse to my mind, it is Emerson; whatever I have done the world owes to him." Newyork, Daily Tribune, Friday, April 28. S. 4, 2. Spalte.

im Leben zumeist ankommt, zu verdanken gehabt. Höheres kann ein Mann von einem anderen nicht sagen. Danach hat es nichts Erstaunliches, wenn wir heute in jenen Zeitungen einfach, als werde eine feste historische Thatsache mitgetheilt, lesen, Emerson sei es gewesen, von dem die heutige Epoche geistigen Daseins in Amerika geformt worden sei.

Ich lernte Emersons Schriften vor langen Jahren kennen als ich noch jung war und kaum so viel Englisch verstand, um in sie einzudringen. Nie habe ich so eifrig eine Sprache studirt als damals. Es schien mir oft unmöglich, auf den Grund der Sätze zu kommen. Ich kann nicht wissen, welchen Eindruck mir diese Schriften jetzt, 30 Jahre später, machen würden, wenn sie mir heute zum ersten Male in die Hände kämen. Man verhärtet mit der Zeit und befaßt sich weniger freiwillig mit Fremdem. Damals hatte ich das Gefühl, als wisse, so weit meine Blicke reichten, Niemand solche Dinge zu sagen und die Dinge so zu sagen wie Emerson. Es ging eine sonnige Weltanschauung von ihm aus, ein Vergleich, den ich jetzt oft wiederholt finde. Er schien mir die höchste Anschauung des Vergangenen und Gegenwärtigen auszusprechen. Ich suchte Emerson kritisch zu untersuchen. Aber es gelang mir nie. Es wohnte ihm eine Kraft inne, die er mit Niemand gemein hatte. Ein Gemälde Giotto's in Assisi zeigt den h. Franciscus, wie er eine Frau, die ohne Beichte gestorben war, zum Leben wiedererweckt, nur auf so lange als es bedurfte, um ihm zu beichten. Die Frau richtet sich von der Bahre auf und er beugt sich zu ihr herab. So schien mir, als habe Emerson die Dinge erweckt und mit Stimme begabt, um ihre Geheimnisse zu beichten, und er wisse noch viel mehr davon als er ausspreche. Emerson hat eine unbegreifliche Art, den Leser in das Gefühl der Dinge hinein zu versetzen, ohne daß er sie beschreibt oder darstellt und ohne daß eine irgendwie sichtbare Kunst, wie er dies vollbringe, zu erkennen ist. Man gestatte mir noch einen Vergleich. Wie der Wind, der Nachts durch den

Wald oder über eine Wiese geflogen ist, uns den Athem der Bäume und Gräser und Blumen zuträgt, die wir nicht mit Augen sehen, hüllt Emerson uns in ein Gefühl der Dinge ein, als umgäben sie uns. Was ich damals in der Stille dachte, höre ich heute als die Empfindung Vieler aussprechen, als habe man von Anfang an überall nicht anders gedacht. Goethe sagt: „Unmöglich ist's, dem Tag den Tag zu zeigen". Er meint, das Geheimniß der Gegenwart sei der Gegenwart selbst nicht klar zu legen, der Zusammenhang der in unendlichen Verschlingungen sich fortentwickelnden Erlebnisse der Menschheit, die wie eine unübersehbare Heerde von der Vorsehung Tag und Nacht weitergetrieben wird. Wir fühlen den Zwang und gehorchen. Wir fragen schüchtern, wohin und woher? Ueberall wird geschrien, man wisse es: Keiner aber glaubt diesen Stimmen. Emerson hat nie behauptet, er wisse mehr als Andere, aber seine Sätze flößen das Gefühl ein, als sei dem doch so. Als könne man aus ihnen vielleicht eine Antwort ziehen, ohne daß er selber darum wisse. Seine Worte schienen mir zu verschiedenen Zeiten verschiedener Auslegung fähig. Seine Gedanken kamen mir manchmal vor wie die einzelnen Verse eines endlosen Gedichtes, dessen Plan sich ihm selber erst einmal enthüllen werde. Ich hatte lange keinen Blick in Emersons Schriften gethan: als das Telegramm kam mit der Todesnachricht, nahm ich die zweibändige Ausgabe seiner Werke von 1871 herab, die Georg Bancroft mir einmal geschenkt, schlug auf und las. Der Reichthum und die Harmonie dieser Sprache umfingen und überwältigten mich aufs Neue. Ich wüßte auch heute nicht zu sagen, worin das Geheimniß seines Einflusses liege. Es ist ganz persönlicher Art.

Was er geschrieben hat, gleicht dem nicht abbrechenden Leben des Tages selber, wie es sich in ewig neu anschießenden Atomen von Ereignissen fortsetzt. Emersons Sätze fließen oft monoton und accentlos. Es sind Gedankenreihen. Er scheint, wo er anhebt, nur wie nach einer Pause in einer Rede fortzufahren, deren

Anfang wir nicht hörten, und, wo er schließt, nur eine Pause machen zu wollen, um dann weiter zu reden. Jemand berichtet, wie er Emerson einmal am Tage vor einer Vorlesung besucht und umgeben gefunden habe von Papieren, aus denen er seinen Stoff zusammenlas. Das Zufällige dieser Art zu schaffen beeinträchtigt den Werth seiner Schriften nicht. Wollte man diese, mit Abzug etwa der Einleitungen, alle typographisch so zusammendrucken, daß sie eine einzige lange Spalte bildeten, so würde man Absätze weder suchen noch vermissen. Es wäre wie das fortlaufende Gedankenpanorama eines Menschen. Jede Minute scheint bei ihm ihre besondere Frucht getragen zu haben. Emerson scheint nie mehr geben zu wollen, als was ihm im Moment vor die Seele tritt. Er hat nie ein System aufgestellt. Er hat sich nie vertheidigt. Er spricht, als wäre er nie angegriffen worden und seien alle Menschen seine Freunde und seiner Meinung. Er ist nie hastig oder giebt irgend etwas den Vorzug. Er sucht nie stilistische Effekte. Er redet gelassen, als übersetzte er aus einer fremden Sprache, die nur ihm bekannt sei. Er wendet sich stets an das gleiche Publikum: die unbekannte Masse derer, die ihn kaufen und lesen oder ihm zuhören wollen. Immer redet er ihr mit derselben männlichen Freundlichkeit zu. Nichts leichter, als einen Mann, der so verfährt, für einen hohlen Idealisten zu erklären, einen Dilettanten, der nur deshalb so über allem schwebe, was die Welt beherbergt, weil er eben nirgends recht zu Hause sei. Vorwürfe dieser Art sind Emerson nicht erspart geblieben, denn gegen Niemand ist die Welt mit Recht so scharf und unbarmherzig, als gegen den, der den Anspruch stellt, man solle ihm in den höchsten Gedanken einfach Glauben schenken. Heute scheint man aufgehört zu haben, die Ueberfülle von Kenntniß jeder Art, die Emerson verwerthet, für den Apparat anzusehen, mit dem ein eitler Redner das Publikum zu überraschen und anzuziehen sucht. Man hat entdeckt, daß wenn Emerson Gegensätze aufstellt, in der That Gegensätze vorhanden sind. Auch die

Natur überrascht uns durch blendende Lichter und Beleuchtungen. Man sieht, um auch dies zu erwähnen, bei Emerson, wie man bei Channing gethan, als Nebensache an, daß er Unitarier war. In seiner Jugend zeigt sich dies schärfer und daß er sich früh zurückzog und zu predigen aufhörte, hing mit seinen religiösen Ueberzeugungen zusammen. In seinen Schriften aber tritt nichts Religiöses hervor, das anders Glaubenden Anstoß zu erregen vermöchte, oder das — wenn man nicht absichtlich danach suchen will — an die Lehren der Unitarier erinnerte.

Emerson hat nun abgeschlossen. Der Versuch, ihn zu classificiren, wird doch immer wieder gemacht werden müssen.

Einstweilen empfindet man in Amerika nur den Verlust. Emerson war einer der Repräsentanten des Volksgewissens. Die heutigen Verkehrsmittel rücken die Bürger eines Landes so nahe zusammen, daß sie sich näher fühlen als ehedem die von denselben engen Mauern zusammengehegten Bürger einer Stadt. Man verschwieg in den alten Städten mehr und verfolgte sich mehr als heute wegen abweichender Meinungen. Emerson war eine moralische höchste Instanz für Viele und seine Existenz eine Beruhigung für das Land. Bei seinem Tode fühlt Amerika jetzt nicht nur, daß es um seinen „besten Mann" ärmer geworden sei, sondern zugleich, daß Emerson der letzte einer Reihe von Männern war, die mit ihm ausgestorben zu sein scheinen. Er und Longfellow werden als die letzten Theilhaber an einer großen geistigen Bewegung angesehen, die nun ihren Abschluß gefunden habe. Emerson selbst bereits bildete den Uebergang aber zu dem, was heute an die Stelle des Früheren getreten ist. Er wendet sich schon nicht mehr vorzugsweise an die, welche lesen oder gelesen haben, sondern an die, die nur Ohren haben, um zu hören. Bret Harte beschreibt in einer seiner Novellen das Häuschen eines Ansiedlers im fernen Westen: von geistigem Hausrath finden sich da nur Shakespeare's Werke und Emersons

Portrait an der Wand. Emerson, sahen wir, wird neben Shakespeare gestellt: er gleicht ihm auch darin, daß er ohne Vorbereitung verstanden werden kann. In diesem Sinne wohl wird von Emerson, obgleich er verhältnißmäßig wenig Verse geschrieben hat, heute gesagt, er sei eigentlich kein Philosoph, sondern ein Dichter gewesen. Wollte man den Vergleich mit Shakespeare aufnehmen, so könnte auf das Emporquellende und den Gedankenreichthum hingewiesen werden, auch auf die Genauigkeit, mit der er überall, wo er einen Vergleich gebraucht, ihn aus eigener Erfahrung gegeben zu haben scheint, und auf den Mangel an Vorliebe für irgend etwas. Goethe würde er gleichen in dem Bestreben, Alles im Bereiche der Wissenschaft sich anzueignen, und in der Neigung, sich trotzdem den Vereinigungen der Gelehrten fern zu halten, zugleich aber dennoch wieder, ohne sich zu ihnen in Gegensatz zu bringen. An Schiller würde der ästhetisch-politische Sinn seiner Schriften erinnern, aus dem, wie bei Schiller, seine demokratische Gesinnung herausleuchtet. Emerson glaubte gleich Schiller die Ueberlegenheit des unschuldig ideal denkenden Menschen über Staatskunst und Ränke. Die Ahnung einer großen Zukunft empfangen auch wir jetzt noch durch Schiller, die Gewißheit vom endlichen Erscheinen eines einfacheren, heroischen Volkes, in dem jeder wie Wallensteins Max auf unsere heutigen Schleichwege herabblicken wird. Diese Nation der Zukunft, an die wir alle glauben, verkündigte auch Emerson seinen Amerikanern. Emerson gliche auch darin Schiller, daß er unmittelbar zu wirken suchte und ohne weiteres Alles anfaßte sobald nöthig war, daß davon die Rede sei, während Goethe nur annahm was seiner Natur zusagte, und das Uebrige zurückschob. Emerson spricht, was auch Augustinus so gut verstand, über die heikelsten Dinge ohne die Stimme zu mäßigen, sondern frei und unbefangen, daß Kinder zuhören können. Mit wunderbarem Scharfsinn reducirt er die verwickeltsten Fragen auf einfache Formeln.

Dies tritt besonders bei seinen English Traits hervor, die er erst verfaßt hat, nachdem er zweimal in England gewesen war. Auf den Charakter der Race und die Beschaffenheit des Landes werden die Erscheinungen des englischen Lebens zurückgeführt. Ich habe nie einfacher über Land und Leute sprechen hören und der Werth des Buches ist auf beiden Seiten des Oceans anerkannt. Man weiß, mit welcher Geringschätzung die Engländer Fremdes beurtheilen: sie scheinen mit Emerson eine Ausnahme zu machen. Emersons Wahrheitsliebe klingt aus jedem Urtheil heraus. (He was invested with the light of truth beginnt ein ihm gewidmeter Artikel in Harpers Weekly, englische Zeitungen sprechen sich ähnlich aus.) Er nennt die Engländer das erste Volk der Welt, stellt die Deutschen aber höher. „Die Engländer, sagt er, sehen nur das Einzelne und wissen die Menschheit nicht nach höheren Gesetzen als ein Ganzes aufzufassen." „Die Deutschen, sagt er, denken für Europa." „Die Engländer ermessen die Tiefe des Deutschen Geistes nicht." Das, was Engländer, Amerikaner und Deutsche unterscheidet, die drei Völker, denen gemeinsam so große Aufgaben bevorstehen, ist oft der Gegenstand seiner Darlegungen.

Hier muß Carlyle noch einmal erwähnt werden, für dessen Nachahmer sogar Emerson gehalten worden ist.

Die Heroworship, die Verehrung der großen Männer, ist weder von Carlyle noch von Emerson erfunden worden. Sie liegt Engländern und Amerikanern im Blute, als eine ihrer edelsten Fähigkeiten. Möglich, daß Emerson durch Carlyle den Anstoß zu den Representative Men empfing, sein Buch aber ist ein ganz anders gedachtes Werk, als Carlyle's Heroes. Carlyle's mühevoller, unseren Blicken oft absichtlich seltsam erscheinender Stil kann mit dem Emersons nicht verglichen werden. Ueberhaupt diese von mir versuchten Vergleiche Emersons mit Anderen betreffen Aeußerliches, Zufälliges. Er steht noch allein und braucht ein besonderes Capitel in der Geschichte. In der

Einleitung zu den Representative Men rühmt Emerson den „Großen Männern“ nach, jeder sei schon deshalb seinem Volke nützlich, weil er durch seinen Namen den Vorrath der Sprache um ein Wort bereichere. Emerson in diesem Sinne als „Wort“ umschließt einen Begriff, der mit nichts Anderem erklärt werden kann.

Emerson bewohnte in Concord ein kleines Haus, das einstöckig und, wie es scheint, meist aus Holz gebaut, mitten in einem Garten lag. In einer Nacht kam Feuer aus und es brannte ab. Emerson, als bald siebzigjähriger Mann, plötzlich in die kalte Nachtluft hinausgetrieben, erkrankte zum ersten Male in seinem Leben. Jetzt traten seine Freunde zusammen und deuteten ihm an, er möge eine längere Reise unternehmen, um seine Gesundheit wieder zu befestigen; die Absicht war, während seiner Abwesenheit das Haus neu aufzubauen.

Emerson trat eine Reise um die Welt an. Er ging nach Indien, um über Aegypten und Europa nach Hause zurückzukehren. Im Frühjahr 1873 sah ich ihn in Florenz. Eine hohe schmale Gestalt, mit dem unschuldigen Lächeln um den Mund, das Kindern und Männern höchsten Ranges eigen ist. Seine Tochter Ellen begleitete ihn, die für ihn sorgte. Die höchste Cultur erhebt den Menschen über das Nationale und macht ihn ganz einfach. Emerson hatte eine anspruchslose Würde im Benehmen, ich glaubte ihn von Jugend auf gekannt zu haben.

Vor einem Jahre etwa wurden uns die letzten Photographien aus Concord gesandt, Ansichten des neuen Hauses, das Emerson bei seiner Rückkehr genau in der Form des alten an der alten Stelle vorgefunden hatte. Die Schulkinder der Stadt waren ihm entgegen gezogen, um ihn zu bewillkommnen. Drei Blätter waren es, die wir empfingen: einmal das ganze Haus von mächtigen Bäumen beschattet, unter denen es fast wie eine Hütte erscheint. Dann Emersons Studirstube, sein Schreibtisch mitten darin; die Sonne scheint durch die Fenster hinein; jedes

Stück, von den Bildern an den Wänden und der Tapete bis zu den Büchern genau kenntlich; man glaubt sich an etwas zu erinnern, das man doch nie gesehen hat. Endlich die Hausthür, das Portal: in ihr und auf ihren Stufen die gesammte Familie bis zu den Kleinsten herab.

Damals war Emerson noch frisch und konnte arbeiten. Bald darauf befiel ihn eine Schwäche; er hatte völlig sein Gedächtniß verloren. Einer seiner jüngeren Verehrer schrieb mir von einem Besuch, den er bei ihm gemacht. „Emerson saß da, heißt es in dem Briefe, wie ein alter Adler auf seinem Aste. Er sprach freundlich und liebevoll zu mir, aber vermochte sich der Dinge und der Menschen nicht mehr zu erinnern." An Longfellows Leichenbegängniß nahm er dann noch Theil, erkältete sich bald darauf und starb an der Lungenentzündung, zu der sich das Leiden rasch entwickelte. Die Zeitungen berichten nun ausführlich. Wer bei ihm war, was seine letzten Worte waren. Wie er den 27. April 10 Minuten vor 9 Uhr Abends ruhig einschlief. Den 30. wurde er begraben. Sein Sohn, sein Schwiegersohn und seine Enkel trugen den Sarg auf ihren Schultern. Von allen Seiten, von Boston zumal, waren die Menschen herbeigeströmt. Alle Kirchenglocken läuteten. Die Stadt hatte Trauer angelegt.

„Es ist natürlich, an große Männer zu glauben," beginnt die Einleitung zu Emersons Representative Men. „Die Natur scheint gemacht zu sein für den, der hervorragt. Die Welt wird aufrecht erhalten durch die wahrhaftige Rede tüchtiger Männer. Sie machen die Welt gesund; die, die mit ihnen lebten, fanden das Leben schön und voller Nahrung. Das Leben ist süß und erträglich allein im Glauben an solche Gemeinschaft, und wie wir leben, sei es in der Idee oder in der Wirklichkeit, wir leben zusammen mit denen, die größer sind als wir. Wir nennen unsere Kinder und unsere Länder nach ihrem Namen; ihre Werke und Bilder schmücken unsere Wände, und jedes Erlebniß des Tages erinnert uns an einen Ausspruch aus ihrem Munde oder

an eine ihrer Thaten. Den großen Männern nachzugehen, ist der Traum unserer Jugend, es ist die ernsteste Beschäftigung des männlichen Alters. Wir machen Reisen, um ihre Werke zu finden, oder, wenn es möglich ist, einen Blick von ihnen zu erhaschen."

Die Worte klingen heute wie eine Grabschrift, die Emerson sich selber verfaßte.

---

# Fiorenza.

## Anmerkungen zu einigen Gedichten Dante's und Michelangelo's.

---

### 1.

Dante's Hölle liegt die Anschauung zu Grunde, daß ein finstrer Abgrund sich aufthut, in dem, je tiefer man hinuntersteigt, immer neue Abgründe sich eröffnen. Das Purgatorium dagegen ist als ein Gebirge gedacht, auf dessen letzter sonniger Höhe das Paradies sich ausbreitet. Mitten im Ozeane steigt auf einer Insel der Berg der Erkenntniß empor: von Abhang zu Abhang gilt es ihn zu erklimmen. Zum Fuße dieses Berges werden die Seelen hinübergefahren und beginnen die mühselige Arbeit, den Weg emporzufinden. Ich denke mir, daß die Alpen dem Dichter das Material dafür geliefert haben.

Unter einer Schaar von Seelen, die über das Gewässer hinübergeführt, dem Berge der Erkenntniß zu den Strand entlang ziehen, findet Dante seinen gestorbenen Freund Casella. Vergebens sucht er die Schattengestalt in seine Arme zu schließen. Endlich, um irgend ein Zeichen doch seiner wirklichen Gegenwart zu empfangen, bittet er ihn, ihm etwas zu singen; und nun, während der Zug der Schatten stillhält und dem Gesange lauscht, beginnt Casella Dante's eigne Canzone Amor che nella mente mi ragiona „Die Liebe, die zu mir im Geiste redet.“ Viele werden diese Anfangsworte wissen, Wenige aber die Canzone

gelesen haben. Was dürfte sie unsern Gedanken nach anderes sein als ein Liebesgedicht?

Mit sehnsuchtsvollen Worten redet leise
Im tiefen Herzen mir der Gott der Liebe
Von wunderbaren Dingen,
Die die Gedanken in Verwirrung bringen:
So schmeichelhaft ist Alles was er spricht.
Und wie ich lauschend selber mich bethöre
Versuch' ich nachzusprechen was ich höre;
Vergebne Mühe! ich vermag es nicht.

Und weiter, aus der folgenden Strophe die Verse, in denen die Geliebte beschrieben wird:

Bei ihrem Anblick scheinen Athemzüge
Des Paradieses sanft mich zu umfächeln,
Die Liebe selber schenkt' ihr dieses Lächeln
Und was ihr Auge sagt, ist keine Lüge.

Die übrigen Theile der Canzone aber lassen nun wohl erkennen, daß es sich nicht so einfach um eine geliebte Frau und nichts weiter in ihr handle. Und nun hören wir Dante selber im Convito den tieferen Sinn des Gedichtes erklären: die Geliebte ist die Philosophie, der er nach Beatricens Tode sich ergeben hatte; die Augen sind die Beweisgründe; das Lächeln ist die Kunst der Ueberredung; Amor ist das wissenschaftliche Studium, die Liebe zur Wahrheit. Scheint damit nicht Alles zerstört? Man sollte denken, der Dichter habe im hohen Alter vielleicht diese pedantische Deutung in ein feuriges Liebesgedicht hineinzulegen versucht, das aus dem Gedächtnisse der Welt nicht mehr herauszureißen war.

Dante aber dachte nicht an dergleichen. Das Gedicht war so gemeint, von Anfang an, wie er sagt. Auch wußte er, was er der Phantasie seiner Leser zumuthen durfte.

Soweit wir die Dichtung und bildende Kunst zurückverfolgen, begegnen wir Allegorien und Personificationen. Die Welt scheint ohne sie nicht fertig werden zu können. Die Griechen bedienen sich ihrer in eigenthümlicher Weise, die Römer anders, die

Franzosen sind größere Virtuosen in ihrer Verwendung als irgend eine andere Nation, bis in unser eigenes Jahrhundert hinein herrschen sie, Schiller dichtet seinen Hymnus an „die Freude", Goethe an die „Dichtung", die ihm ein Gewölk erscheint, während er im zweiten Theile des Faust die furchtbare Gestalt der „Sorge" einführt; heute ist so sehr der Geschmack an diesen Figuren und die Fähigkeit sie zu bilden abhanden gekommen, daß wenn es noch neuer Beweise bedürfte, es sei für die Menschheit eine Phase durchaus neuer Entwicklungen eingetreten, dies mit als Beweis dafür ausgesprochen werden könnte.

Und so muß heute denn schon darauf hingewiesen werden, wie diese Gestalten zu verstehen seien. Daß wir nicht inhaltslose ornamentale Figuren in ihnen zu erblicken haben und daß ihnen eigenes Leben und höchst realer Inhalt von Dichtern und bildenden Künstlern verliehen werden konnten. Wie ächt sitzt Dürer's „Melancholie" auf dem Boden da inmitten ihrer Attribute! Nicht weniger real als Dürer's Madonnen, die als wahrhaftige Deutsche Hausfrauen erscheinen. Ueberzeugend ist bei seiner Melancholie die fruchtlos trübe Gedankenarbeit ausgedrückt, die ihr Antlitz überschattet und wie einen Schleier über die ganze Darstellung legt. Redeten wir sie an, sie würde uns tiefsinnige Antwort geben. Auch Dante war ihre Gestalt nicht unbekannt. Eins seiner Sonette, von schmerzlichem, fast Deutschem Humor erfüllt, läßt sie vor uns auftreten. Dante nennt sie nur, kein beschreibendes Wort ist zugefügt, aber hier wie überall wohnt Dante's Worten die Kraft bei, im Geiste des Lesers plastisch nachzuarbeiten und die Gestalt in ihm aufzuwecken als erinnerte er sich ihrer als einer schon erblickten.

### Krankheit der Geliebten.

Es kam einmal zu mir Melancholie
Und sprach: ich bleib ein bischen bei dir heute,
Und mit ihr kamen noch zwei andre Leute:
Schmerz und Verzweiflung. Welche Compagnie!

Und ich: macht, daß ihr fortkommt! Aber sie
Erzählte da ein Langes und ein Breites,
Und mitten im Gespräch, da kommt von weitem
Noch Amor an, und, lieber Himmel, wie!

Schwarz angezogen wie gebeugte Erben,
Ein kohlschwarz Hütchen auf den blonden Haaren,
So stand er da und schluchzte mit der Zunge.

Und ich: Was bringst du Böses, armer Junge?
Und er: Ach, habt ihr's denn noch nicht erfahren?
Ach, unsre arme Frau, die will ja sterben.

Der Titel ist von mir zugesetzt worden.

Wie ernst und gewichtig sehen wir die Gestalt der Melancholie an der Thür des Dichters stehen. Bemerken wir auch, mit welcher Kunst Dante seine Composition, bildmäßig betrachtet, allmählich zusammenfügt. Er verfährt, als wolle er die Gruppe langsam und so sichtbar als möglich vor uns entstehen lassen. Zuerst erblickt man die Melancholie und den Dichter, dann treten die Begleiterinnen herzu, dann endlich Amor. Unsere Phantasie arbeitet mit. Und wie lebendig dieser Amor: der antike kleine Amor in italiänische Kinderkleider gesteckt, mit einer neuen Sprache und mit neuen Gedanken ausgestattet.*)

*) Fraticelli (Il Canzoniere di Dante, 3. Aufl. S. 274) erklärt das Gedicht für unächt. Er vermöge nicht zu begreifen, wie man zwei Jahrhunderte lang diese pessima poesia Dante habe zuschreiben können. Es dürfte uns hier wenig verschlagen, ob Fraticelli Recht hätte und das Sonett, statt von Dante selbst herzurühren, nur aus seiner Schule stammte, allein, sowohl was den Inhalt als die Art der Erzählung anlangt, ist mir ein anderer Autor als Dante kaum denkbar. Die Kunst, eine halb märchenhafte Situation hinzuskizziren, mit Worten, deren jedes weitere immer auch eine Erweiterung der Erzählung bringt, z. B. daß der letzte Vers den letzten Effekt in sich birgt, ist Dante eigenthümlich und konnte kaum nachgeahmt werden. Man vergleiche, wie sehr die Führung des Sonettes dem der Vita nuova entspricht Jo mi sentii svegliar dentro allo core, das ich S. 6 folgen lasse, wo Dante in derselben Weise eine Begegnung mit Amor darstellt und wo wiederum die letzten Worte den höchsten geistigen Accent enthalten. Man vergleiche es ferner mit Cavalcando l'altr'ier in un cammino (Vita nuova, c. X. S. 62), wo Amor in abito leggier di peregrino erscheint und plötzlich verschwunden ist. Diese

So einfach war es nun aber nicht, Amor neu zu bilden. Dante berichtet, wie er dabei zu Werke ging.*) Die Liebe, explicirt

---

drei Sonette scheinen zusammengehörig zu sein. Man möchte in der That das unsrige für ein Paralipomenon der Vita nuova halten.

Fraticelli druckt in seinen Anmerkungen die Verse 8—11 besonders ab, um sie vorzüglich als dichterisch verwerflich zu brandmarken:

Guardai e vidi Amore, che venia
Vestito di novel d'un drappo nero,
E nel suo capo portava un cappello;
E certo lacrimava pur davvero.

So in der dritten Auflage (die zweite kenne ich nicht); in der ersten steht statt novel nuovo, und zwar hat Allacci, welcher das Sonett zuerst drucken ließ und einzige Quelle dafür ist, nuovo. Nuovo allerdings würde den Vers unmöglich machen, novel dagegen, wie Fraticelli stillschweigend umänderte, paßt hinein. Certo und davvero scheinen eine inhaltlose Tautologie, aber wir brauchten nur anzunehmen, es habe in dem Allacci vorliegenden Texte forte gestanden, um sie zu beseitigen. Die vier Verse enthalten dann nichts bedenkliches mehr.

Zu come un greco vergl. Ducange unter graecizare sowie Canz. XXI bei Fraticelli: Jam audivissent verba mea Graeci. Vielleicht liegt in dem, was hier gemeint sein könnte, auch die Erklärung für das, was Inf. 26, 70 ff. nicht ganz klar ist. Denn worauf geht da das schivi (v. 74)? Warum würden die Griechen nicht antworten? Philalethes schließt daraus auf Unkenntniß des Griechischen bei Dante. Es scheint jedoch, daß Dante im Allgemeinen gegen die Griechen eingenommen war, in denen er vielleicht die durch Verrätherei siegreichen uralten Feinde der lateinischen Raçe sah. Denn diese stammte ja von den Trojanern ab. Bezieht sich schivo vielleicht hierauf?

Tobler ist der Ansicht, cappello bedeute einen Kranz (cf. Par. 25, 9) und zwar hier einen Kranz wie ihn die Leidtragenden tragen. Ich habe die eigentliche Bedeutung nur deshalb beibehalten, weil sich das Bild hübsch abrundet und nichts auf Genauigkeit hier ankommt. Kleine Amorinen-Engel mit Hütchen auf finden wir bei Dürer. Ich habe mir erlaubt, ebenfalls des Bildes wegen, Amor blonde Locken zu verleihen, weil die blonde Farbe und die Gelocktheit meist Attribute des idealen Haares sind wo es die italiänischen Dichter beschreiben oder die Maler es malen. Dies Blond fehlt fast keiner gemalten Madonna.

Die Treccie bionde finden wir oft bei Dante. Amor selber vergoldet und lockt sie.

— biondi capegli,
ch' Amor per consumarmi increspa e dora. Canz. IX, Str. 5.

*) Convito. Die früheren Jahrhunderte versuchen es in ihrer eigenen Weise. Im Hortus deliciarum wird das Gemmatus currus lusuriae ab-

er, sei doch nur ein Begriff, ein lebloses Etwas: wie der Dichter denn sie sehen und lächeln lassen könne. Indessen warum, wenn die in antikem Latein schreibenden Dichter*) dieser Gestalt sich bedienten, die italiänisch reimenden nicht dasselbe Recht haben sollten. Dante war ein großer Neuerer. Nur in lateinischer Sprache durfte seiner Zeit so gedichtet werden, daß man als Dichter höherer Ordnung einträte und neben den wirklichen Dingen**) auch Nichtwirkliches, d. h. ideale Gestaltungen erscheinen ließe. Wir wissen, wie zu Dante's Zeit das antike Kaiserthum aufhörte und die Bürger der modernen Städte die jüngere, maaßgebende Generation zu liefern begannen. Man verlangte Neues im nationalen Sinne. Die alten blutleeren Schatten sollten zusammensinken. Man wollte von den Dichtern die Sprache vernehmen, die man von der Straße und Kinderstube her am besten kannte, und es sollten Gestalten erscheinen, die aus der eigenen Erfahrung verständlich wären. Dante empfand das und suchte dem zu genügen. Nicht nur seine Figuren mit historischen Namen, sondern auch seine Personificationen waren Geschöpfe der Gegenwart. Und so sein Amor.

Ich übersetze noch eines der Sonette.***)

Mir war's als wacht' ich auf, und ganz beklommen
Fühlt ich's um mich wie sanfte Schwingen wehen,
Und aus der Ferne sah ich Amor kommen,
So freundlich wie ich niemals ihn gesehen.

Nimm dich in Acht! rief er, es droht Gefahr!
Und jedes Wort klang hell als ob es lachte,
Und kaum daß ich ein wenig mich bedachte,
Erschien von weitem mir ein Frauenpaar.

---

gebildet. Lusuria, vorn an, jacit violas et ceteros flores. Amor, gepanzert und behelmt, trägt Bogen und Köcher in den Händen.

*) poeti latini. poeti volgari, dicitori di rime.

**) cose vere. cose non vere.

***) Jo mi sentii svegliar dentro allo core. Vita nuova, c. XXIV, Fraticelli S. 92. Wie oben ganz freie Uebertragung.

Sie kamen auf uns los, grad wo ich stand,
Vanna und Beatrice, Hand in Hand,
Und Amor sagte: kannst du sie erkennen?
Die dort heißt Frühling, sieh nur, wie sie blüht!
Und die, weil sie mir gar so ähnlich sieht,
Möcht' ich gern wie mich selber Amor nennen!

Amor verleiht ihr den eignen männlichen Namen, Amore. In doppeltem Sinne, dem Willen des Dichters nach, gerade wie Primavera in doppelter Bedeutung zum Namen der Andern gewählt worden war. Giovanna sollte Repräsentantin alles dessen sein, was der Frühling in sich schloß und zugleich seinen Namen tragen. Und so Beatrice, oder Bice wie es im Originale heißt, alles sein was Liebe bedeutete, und zugleich den Namen tragen, den der Gott der Liebe trug, Amore.

Es kann nichts Individuelleres geben als Dante's Amor. Er führt ein beinahe bürgerliches Dasein. Wie Albrecht Dürer's kleine Amoren-Engel nur scheinbar Wiederholungen der antiken Amoretten und derer des Quattrocento waren, da in Wirklichkeit ächt Deutsches Blut in ihren Adern floß, ist Dante's Amor gänzlich italiänischer Abkunft. Wie er kommt und geht, redet und schweigt, lacht und weint, entwickelt er sich anders vor uns als der Amor des Anakreon oder des Properz. Zwei Jahrhunderte später dann wieder erst schuf Raphael aus Apulejus den letzten, höchsten Typus, der antike und italiänische Natur und Gestaltung in sich vereinigte. Dante's Amor ist modern sentimental, familienmäßig zuthulich, liebenswürdig wie feine Kinder aus guten Häusern, zart, ja sogar gebildet. Zum Schiedsrichter in verwickelten Herzenssachen angerufen entscheidet er mit dem Ueberblicke des studirten Juristen zwischen den Parteien, und wenn er sich je erlaubt schalkhaft zu sein, ist er doch nie ungezogen. Stets aber geistreich und elegant.

Wie sehr Dante's Versuch, die ausgelebten Personificationen der alten Welt auf vaterländisch-florentinischen Boden zu verpflanzen, ein natürlicher, dem Laufe der Zeit entsprechender war,

beweisen Giotto's gleiche Bestrebungen. Wir brauchen seine Wandgemälde in Assisi nur mit denen Cimabue's, dicht daneben, zu vergleichen, um zu fühlen, wie alte und neue Zeit auch in der bildenden Kunst sich gegenüberstanden. Dante findet in seinem Freunde Giotto eine Nebenkraft, die die seinige erklärt. Ohne sich in den Kreisen ihrer Anschauung zu berühren, gingen sie aus dem allgemeinen Gefühle dessen was Noth thue denselben Weg, wußten was sie wollten und nicht wollten und suchten Mittel und fanden sie, um künstlerische Wirkungen hervorzubringen, die auf ein Jahrhundert, und länger, vorhielten. Auch Giotto schuf Personificationen allgemeiner Begriffe im modernen Sinne. Längst hatte die Pisaner Bildhauerschule deren im Geiste der poeti in lingua latina hervorgebracht: Giotto erst gab ihnen das Glaubwürdige. Hätten die Künstler vor ihm das Leben des Heiligen Franciscus darzustellen gehabt, so würde ihnen nicht eingefallen sein, dessen Vermählung mit der „Armuth" zu malen wie Giotto auf seinen Fresken in Assisi gethan hat. Da sehen wir ein zerlumptes, abgemagertes Weiblein, so jämmerlich von Hunger und Noth verdünnt und verelendet, daß man ihr die vielen schweren Jahre von der Stirn abliest, trotzdem in verschämt züchtiger Geberde als Braut dem Heiligen gegenüberstehen und ihm die Hand zur Vermählung entgegenstrecken. Das verstand die Masse des Volkes, die nach Assisi strömte, und auch der Niedrigste dachte sein Theil dabei.

Dergleichen müssen wir im Sinne haben, wenn wir Dante's schöne Canzone Tre donne intorno al cor mi son venute — E seggionsi di fore — recht verstehen will.*) Drei allegorische Gestalten schildert er da, die von entzückender Aechtheit sind. Alle drei, abgerissen und armselig, sitzen vor der Thüre seines Hauses, aber ihre adlige Schönheit leuchtet durch die zerfetzten Gewänder durch: Drittura (Geradheit), die Mutter, Larghezza (Frei-

*) S. 205 bei Fraticelli.

gebigkeit) und Temperanza (Mäßigung), ihre beiden jungen Töchter. Wie sollte uns heute möglich scheinen, das Publikum für dergleichen zu interessiren? Das Unpersönliche, Erkältende, Langweilige aus solchen Gestalten herauszubringen? Dante's Verse geben den Anblick dieser Frauen so ergreifend wieder, daß derartige Bedenken gänzlich fortfallen. Wie eine vertriebene Königin aus dem Märchen, die mit ihren schönen Kindern in der Fremde umherirrt, haben wir Drittura vor uns.

Am schwierigsten aber war die Aufgabe doch, das Studium der Philosophie zur Heldin eines feurigen Liebesliedes zu machen. Auch hier giebt Dante an, wie er dazu kam und wie er zu Werke ging. Als er nach Beatricens Tode im jämmerlichsten Zustande sich befunden, sei die Philosophie in Gestalt einer edlen Frau, mitleidsvoll nachgiebig zu ihm getreten und die Leidenschaft zu ihr habe jedes andere Gefühl in ihm zerstört. Zu hoch aber sei sie ihm erschienen, um vor den Leuten von ihr zu reden. Nur deshalb habe er seinen Versen an sie den Klang gegeben, als ob es Liebeslieder seien, die er an eine weltliche schöne Frau richtete.

Die Personification der Philosophie verdanken wir erst den Römern. Die Griechen kannten nur die Sophia, die einfache Weisheit selber, wie ihre Personificationen denn überhaupt einfacheren Inhalt haben als die römischen. Die Griechen personificiren Kräfte, die Römer Begriffe und Verhältnisse. Aeschylos läßt Kraft und Gewalt auftreten. Auf einem bekannten Basrelief, welches die Ueberredung der Helena durch Aphrodite zeigt, sitzt die personificirte „Ueberredung“ oben auf dem Gesims. So haben wir den Kairos des Lysipp, die Wahrheit, die Treue, Lüge, Gerechtigkeit u. s. w. auf dem Gemälde des Apelles „die Verleumdung“, das verschiedene Meister des Cinquecento nach Lucian's Beschreibung zu reconstruiren suchten. Lauter einfache gute oder böse Gewalten.*) Die römische Kaiserzeit erst brachte

*) Diese Darstellungen gingen auch auf die byzantinische Kunst über. Schnaase, Gesch. der bild. K. im Mittelalter. 2. Aufl. I., 244. 289.

Figuren, welche die öffentliche Wohlfahrt, die kaiserliche Freigebigkeit, den glücklichen allgemeinen Zustand bedeuteten. Hier handelte es sich weniger um ein Handeln und einen Mythus, sondern mehr um die bloße Existenz. Der Philosophie begegnen wir unter diesem Nachwuchse zuerst im 5. Jahrhundert und zwar nur als einer beschriebenen, nicht einer in Bildwerken vorhandenen Gestalt. Als Wärterin, Amme, Geliebte, Braut, Gemahlin tritt sie auf. Entscheidend scheint die glänzende Schilderung bei Boethius gewirkt zu haben, mit welcher sein Buch über die Tröstungen der Philosophie anhebt. Boethius wohl leitete das erhabene Schattenbild durch die ältesten christlichen Zeiten sichtbar hindurch und an seiner Hand erschien die Philosophie auch Dante's Blicken. In den Jahrhunderten der Scholastik war die im Gewölk wandelnde Dame Philosophie, nun auch in malerischer Darstellung, die Freundin der Gelehrten.*) Sie hatte eine Existenz, welche der der Sibyllen etwa gleichwerthig war. Wer möchte der Causarum Cognitio, der Philosophie also, welche Raphael an der Decke der Camera della Segnatura gemalt hat, individuelles Leben absprechen? Ihr sowenig fehlt es als der, an die Dante Liebeslieder richtete. Raphaels allegorische Figuren, die so ganz real und ideal zur selben Zeit sind, erklären am besten die doppelte Existenz derer, welche Dante schuf. Sie konnten zu gleicher Zeit Göttinnen sein die man verehrte, und geliebte irdische Frauen die man an sein Herz zog. Dante dichtete Verse an diese Frau in der Sprache, in der Nachts die jungen Florentiner seiner Zeit unter den Fenstern ihrer Geliebten sangen, und wenn Casella's Lied Amor che nella mente mi ragiona selbst die abgeschiedenen Schatten innezuhalten und zu lauschen zwang, daß sie um ihn standen und, wie der letzte Funken durch verbranntes Papier läuft, ein letzter Schimmer

*) P. Lacroix, Sciences et Lettres au Moyen âge, 1877, giebt S. 79 im Holzschnitt eine Darstellung aus dem Trésor des Brunetto Latini auf der Bibl. des Arsenals zu Paris.

irdischer Leidenschaft noch einmal sie durchirrte, so war es ein ächtes Liebeslied das diesen Zauber auf sie ausübte.

Bei diesem wahrhaftigen doppelten Inhalte Dante'scher Liebeslieder aber und bei seinem eigenen Geständnis, wie sorgfältig er zu denen die er an die Philosophie richtete, ihre Adresse verheimlicht habe, ist es ungemein schwer, diejenigen darunter, für die wir keine weitere Erklärung besitzen in Betreff ihrer Richtung zu beurtheilen, und nur natürlich, daß wir über manche Gedichte verschiedener Meinung bei den Commentatoren begegnen. Der Eine hält es für unmöglich, daß die Verse nicht an eine wirkliche Geliebte gingen, der Andere sieht nur die Gestalt der Philosophie in ihr. So getheilte Ansichten sind auch über die Canzone laut geworden, die ich in ganz freier Uebertragung folgen lasse.*)

Scharf will ich heut in meinen Worten sein
Und hart, wie sie: so schön, und doch von Stein!
Die immer mehr versteinernd nur erstarrt,
Durch deren Panzerhemd, so glänzend hart,
Nie spitze Pfeile je das Fleisch erreichen.
Und sieh, wie ihren unbarmherz'gen Streichen
Ein jeder, der den Kampf beginnt, erliegt!
Zerbrochen und besiegt
Versuchen sie dem Tode zu entweichen
Der sie verfolgt und der mit Flügeln fliegt.

Wie sollte da ein Schild mir Schutz verleihn?
Vor ihrem Blick ich jemals sicher sein?
Und doch, wie sich aus dunklem Laub am Zweig
Die Blume hoch entfaltet, voll und reich,
Ist sie für mich des Lebens schönste Blume.
Mein Leiden wird ihr selber nur zum Ruhme.
Das Fahrzeug, das das Meer in Stürmen trägt
Wird von der leichten Welle nicht bewegt:
Sie fürchtet nichts in ihrem Heldenthume
Und weiß nichts von den Wunden, die sie schlägt.

*) Così nel mio parlar voglio esser aspro, Canz. IX bei Fraticelli.

Bis auf den Grund des Meeres drückt ihr Gewicht
Hinunter mich. Wie tief, sagt kein Gedicht.
Wie eine Feile vor und rückwärts eilt
Fühl' ich, daß sie an meinem Leben feilt.
Giebt's gegen dein erbarmungsloses Walten,
Denn keine Macht um dich in Furcht zu halten?
Sollst du mit Raubthierzähnen, Biß auf Biß,
An's Herz mir dringen — Ach, nur zu gewiß,
Daß du es thust! — und ich muß an mich halten
Und darf nicht sagen, wer es mir zerriß!

Ich wag es nicht, zu sagen, wer sie sei,
Und nur an sie zu denken trag' ich Scheu;
Nur ganz allein, von Einsamkeit umhüllt
Sprech' ich den Namen aus der mich erfüllt,
Und wollte Jemand seinen Klang erlauschen,
So wollt' ich lieber mit dem Tode tauschen.
Es hält mich was, das mich der Kraft beraubt,
Es schwebt ein Schwert mir zitternd über'm Haupt,
Nun stößt es zu, und mich umtönt das Rauschen
Des finstern Stroms, an den ein Jeder glaubt.

Erbarmen! will ich rufen, doch ihr Blick
Erbarmungsvoll und kalt weist mich zurück;
Ah, wenn ihr je geschähe so wie mir,
Süß wär' es, hinzusinken dann mit ihr!
Ihr kleben ihr Raub und Diebstahl an den Händen,
Die Luft um sie ist voll von Mord und Bränden,
Verderben über sie! — Und doch so schön!
Kein andres Glück, als ewig sie zu sehn,
Im Tod die Blicke nicht von ihr zu wenden
Und wenn sie riefe noch ihr beizustehn!

Ah, riefe sie nach mir! Wär' es vergönnt!
Den Durst zu stillen, der mein Herz verbrennt!
An ihren blonden Haaren hielt ich sie
Und wie ein Raubthier spielt umspielt' ich sie!
Erbarmungslos wollt' ich den Muth dir brechen!
Und wenn die Sterne durch das Dunkel stechen
Gezähmt an meinem Herzen lägest du
Deckt ich dich doch mit meinen Armen zu;
Und wär' ich dann gesättigt mich zu rächen,
So fände sich der Frieden und die Ruh.

Geh' hin, mein Lied, geh' zu ihr hin und sprich:
Um dich verzehrt und nach dir sehnt er sich.
Dann aber sollst du ihr das Herz durchbohren,
Denn Ehr' und Rache geb ich nicht verloren!

Das Gedicht, wie ich es hier gebe, ist eine dichterische Bearbeitung der Canzone. Ich wollte etwas poetisch Geschlossenes bieten. Darauf kam es hier an und dies war der einzige Weg. Bei sogenannter exakter Uebertragung wäre es unmöglich gewesen, aus den künstlich aufgebauten Worten und Reimverschlingungen die großen Gegensätze und Vergleiche deutlich herausleuchten zu lassen, die den eigentlichen Inhalt des Gedichtes ausmachen.*)

Der Dichter hebt an mit dem Vorwurfe, daß die Geliebte von Stein (pietra) sei. (Aus dem Worte wohl hat man auf jene Pietra bei Scrovegni geschlossen, an die das Gedicht gerichtet gewesen wäre, deren Vorhandensein jedoch nicht nachzuweisen ist.) Der Vergleich „Stein" liefert dann den „Panzer", der wie von Jaspis die Geliebte umgebe und den keine Pfeile durchbohren. Sie dagegen, alles zu Boden schlagend was ihr naht, zieht unaufhörlich neue Kämpfer an, nur um sie zu vernichten.

Nun wechselt das Bild. Der Dichter erkennt, daß auch er rettungslos verloren sei, trotzdem steht die Geliebte vor ihm come fior in cima della fronda, wie eine Blume die über dichten Blättern thront. Aber er verfolgt den Gedanken nicht weiter und, in Fortführung der anfänglichen colossalen Anschauungen, vergleicht er sie mit dem schweren Fahrzeuge, an dem die leichte Welle vorübergleite ohne es in's Schwanken zu bringen. Er hält das Bild fest: er fühlt sich tief in das Meer hinabgestoßen. Da ist die Geliebte plötzlich wieder eine Feile, die an ihm feilt, und nun ein Thier, das an seinem Herzen frißt ohne daß er nur sagen dürfe, wem es diese Qual verdanke. Ich habe

*) Vgl. das in L. M. 5. Aufl. II, S. 516 Gesagte. Ueberall wo es auf den Wortlaut ankommt, habe ich diesen mitgetheilt.

hier in einer gewissen Breite ausgeführt, was Dante in wenige Worte zusammendrängt.

Dieser Gedanke wird jetzt der leitende: Niemand dürfe wissen, wer die Geliebte sei. Eher wolle er sterben, ehe das offenbar werde. Ja, er fühle bereits, wie Amor ihn vernichte. Dies malt er breit aus. Er sieht die Waffe über sich, die ihn tödten will, er fühlt den Stoß in's Herz: Noch einen, ruft er aus, und ich erhebe mich nicht wieder!

Nun aber der neue Gedanke: auch die Geliebte möchte er sterben sehen! Süß würde ihm selber dann der Tod sein. Mit furchtbaren Schimpf- und Schandworten fällt er über sie her. Einbrecherin, Mörderin, Diebin nennt er sie und dann die Frage, warum sie nicht nach ihm heule (latra) wie er nach ihr. Jetzt unterbricht wieder die Erinnerung an ihre Schönheit den Strom von Verwünschungen. Schön sei sie, und wenn sie um Hülfe riefe, würde er aufspringen um ihr beizustehn.

Die Idee, daß die Geliebte in Noth sein und nach ihm rufen könne, wird jetzt die leitende. Wahnsinniges Glück sieht er vor sich. Ich habe die gedehnten Verse der Canzone an dieser Stelle auf weniger Worte reducirt. Dreimal kommt der Dichter auf das blonde Haar der Geliebten zurück, das Amor selber gelockt und in Gold getaucht habe; das für ihn zu einer Ruthe geworden sei; an dem er die Geliebte an sich reißen wolle. Die nun folgende Beschreibung, wie er endlich Lust und Rache zugleich in ihren Armen zu finden hofft, hat beinahe etwas kannibalisches und ebenso der Schluß, der den Inbegriff seiner Sehnsucht wiederholt: Liebe und Rache.*)

---

*) Schlegel ist vorgeworfen worden, daß er in Dante eine gewisse „ghibellinische Härte" entdeckt hatte. Zu meinem Erstaunen sehe ich, daß dieser Vorwurf auch heute noch erhoben werden könnte, und mich über Aeußerungen, die ich gegen Dante in diesem Sinne einst gethan, heute nachträglich scharf in's Gebet genommen.

1861 hatte Witte einen Vortrag gegen das „Königreich Italien" in Form

Und zugleich empfinden wir, wie diese Vergleiche sich an eine Gestalt richten, welche menschliches Maaß überschreitet. Gleich die ersten Verse reden von ihr wie von einem Stück Gebirge; dann, der Kampf gegen sie wird von ganzen Schaaren geführt, welche unaufhörlich anstürmen; dann, das Schiff, das die gelinden Wellen nicht bewegten, kann nur eins von den größten sein; und selbst da, wo Dante sie bei den goldnen Flechten packen und „wie ein Bär, welcher Scherz treibt" niederreißen will,*) hat man ein Riesenweib vor Augen, dem gegenüber einem Schwächeren plötzliche Kräfte gegeben sind. Nur eine einzige Stelle ist zart: da wo er sie un fior in cima della fronde nennt, zugleich ein Bild aber, das nicht ausgeführt wird und das wie ein fremdes Ornament in das Gedicht hineingebracht zu sein scheint.

---

einer Untersuchung über Dante veröffentlicht, den ich in einem, wie ich ausdrücklich bemerke, zuerst in der Vossischen Zeitung im gleichen Jahre erschienenen, später in den XV Essays (S. 382) wiederabgedruckten Aufsatze zu entkräften suchte. Am Schlusse des zweiten Bandes seiner 1879 erschienenen Dantestudien, in denen sich auch sein Vortrag wiederabgedruckt findet, hat Witte erst geantwortet. Er sagt, mein Aufsatz sei erst vier Jahre nach der Publikation seines Vortrages erschienen und er habe ihn erst jetzt gelesen. Er beruft sich sodann auf das abfällige Urtheil, welches Herr Scartazzini über mich gefällt, der zwar die Tendenz meines Essays billigt, sich dagegen auf das schärfste über mein Mißverständniß Dante's äußert, dem ich mit Unrecht zugetraut, daß er in seinem großen Gedichte die Verurtheilung seiner politischen Feinde und die Verherrlichung seiner Freunde im Sinne gehabt. Auch Witte ist hierin (S. 583) Scartazzini's Meinung und fügt hinzu, daß es kaum möglich sei, Dante's Stellung zu den Parteien ärger zu verkennen, als von mir geschehen sei. Meiner Ansicht nach war Dante allerdings ein verbannter und verbitterter Parteimann mit allen Consequenzen und ich schließe mich etwa dem an, was Machiavelli in seinem Dialogo sulla lingua (in B. VI der Ed. v. 1820) über Dante als Politiker sagt. Witte hat bei der Wiederholung seines Vortrages übrigens stillschweigend ganz bedeutende Milderungen und Zusätze einfließen lassen, worauf ich hinweise, da sonst mein Aufsatz nicht verständlich wäre.

*) Der Bär, orso, als Repräsentant der Raubthiere im Allgemeinen. Vgl. Petrarca S. XV. in Morte di Laura, V. 15 — un cor di tigre o d'orso.

Es ist natürlich, daß diese Canzone Zweifel aufregte, an wen sie gerichtet sei. Fraticelli läßt die Annahme frei, ob die Personification der Philosophie oder eine wirkliche Geliebte gemeint sei. Er hat zwei historische Namen in Vorrath: Gentucca und die schon genannte Pietra dei Scrovegni. Er neigt dazu, indem er sich nicht ganz frei ausspricht, eine von diesen Beiden zu wählen. Denn, sagt er, wäre die Philosophie gemeint, so widerspräche das Gedicht seinem Inhalte nach Allem was Dante an anderer Stelle zu ihrem Lobe ausgesprochen hat. Hierin wird Jeder Fraticelli Recht geben. Aber es könnten neben der der Philosophie andere ideale Gestalten doch in Frage kommen.

Wer war diese Frau?

## 2.

An Michelangelo werden wir recht inne, wie verschieden Dante und Petrarca gewesen sind. Manche von Michelangelo's Gedichten könnten einfach Wiederholungen von Versen Petrarca's genannt werden, trotzdem haben sie beide wenig mit einander gemein. Michelangelo's Natur entsprach der Dante's. Petrarca hatte weder plastisches noch malerisches Talent, seiner Phantasie fehlte die Gabe, künstlerisch Licht und Schatten zu geben und Farbe und feste Umrisse zu verleihen. Seine Allegorien und Personificationen sind mehr empfunden als gesehen. Was bei Dante gleichsam wie die directe dichterische Copie eines in der Seele auftauchenden Erlebnisses wirkt, wird bei Petrarca zur musikalischen verschwimmenden Erinnerung. Nehmen wir z. B. (in zufälliger Auswahl) Sonett VI auf Laura's Tod, worin er neben Amor Glück und Tod als personifizirte kriegerische Gestalten auftreten läßt, die die Thore seines Herzens bestürmen. Nicht eine einzige Wendung, welche die Wirklichkeit eines kriegerischen Angriffes vor uns erscheinen ließe. Dante hätte einem solchen Bilde eine gewisse soldatische Realität zu verleihen gewußt. Oder sehen wir in Petrarca's Triumph der Liebe Amor

vierspännig einherfahren. Es wird genau beschrieben, aber es findet sich kein eigentlich künstlerischer Pinselstrich auf dem Gemälde. Wie real ist der in Person auftretende Tod bei Dante, (nicht minder leibhaftig als bei Holbein), wie conventionell und fast ornamental bei Petrarca. Wie wenig dunkel erscheint uns bei Petrarca der tenebroso orrore, der sich auf gran dolore bei ihm reimt, während Dante's finstre Abgründe ächte dumpfe Finsterniß ausathmen. Wie wenig sichtbar ersteht Laura vor uns, in jenem Sonette, wo Petrarca sie, sehnsuchterfüllt am Ufer der Sorgue ihrer gedenkend, plötzlich im Geiste den Wellen des Flusses entsteigen und über Gras und Blumen hinwandeln sieht.*) Während die Stelle des Purgatorio, welche von ihm hier nachgeahmt wurde (27, 97), die Traumgestalt Lea's in der That wie eine Vision und doch im höchsten Grade real vor uns aufsteigen läßt. Dante weiß seinen Worten, ohne daß er ihnen viel Adjectiva mit auf den Weg giebt, einen gewissen Accent zu verleihen, welcher sie unmittelbar auf die Phantasie wirken läßt. Gehen wir auf Dante's Canzone oben zurück: wie fest und greifbar er die blonden Flechten schildert, an denen er die Geliebte an sich ziehen will, während all' das blonde und goldne Haar, von dem auch Petrarca's Verse voll sind, an keiner Stelle das Gefühl wahrhaftigen Frauenhaares geben, das, dem Sprichwort nach, fester bindet als hänfene Stricke. Dante und Michelangelo standen mitten in dem malenden und bildenden Italien, während der gelehrte Petrarca mit seinen Büchern zumeist in dem damals noch kunstarmen Frankreich saß. Eigentliche Schwierigkeiten in Deutung der Verse begegnen uns bei Petrarca nicht. Dante aber ist oft räthselhaft: man weiß nicht, was er vor Augen hatte. Auch bei Michelangelo scheint es zuweilen unmöglich, die Anschauungen anzugeben, die ihm vorgeschwebt haben könnten. Manche Stellen seiner Gedichte erklären sich, wenn wir auf Dante

*) S. VIII u. XIII in Morte di Laura.

zurückgehen. Seine Verse sind da jedoch oft besonders lichtlos, wo er nur für sich und ohne einen Gedanken daran, daß sie von Andern je gelesen werden könnten, dichterische Strömungen, wie sie ihm gerade durch die Seele zogen, niedergeschrieben hat. In der Umwandlung abstrakter Gedanken zu realen Anschauungen aber zeigt er in einigen seiner Verse eine Kraft und Kühnheit, mit der er sich noch über Dante erhebt. In dem unvollendeten Gedichte zum Lobe des Landlebens finden sich Personificationen, wie sie kein Anderer versucht hat. Nicht nur daß er den Geiz und die Habsucht auftreten läßt als sähe man sie vor sich, sondern es muß das „Warum", das „Wie" und das „Vielleicht" erscheinen. Das Warum (il Perchè) ist mager, mit einem Gürtel um den Leib, an dem viele Schlüssel hängen, die es an den Thürschlössern vergeblich versucht, weil sie nicht passen. Bei Nacht schleicht es so umher und die „Dunkelheit" geht neben ihm. „Wie und Vielleicht" (el Come e'l Forse) sind nahe Verwandte, ungeheure Riesen, die bis zur Sonne reichen und geblendet von ihrem Lichte das Gesicht verloren haben, zwischen den Felsen durch Engpässe ihren Weg suchen und alles betasten und berütteln sie, ob es fest stehe.*) Dergleichen traute ich selbst Dante nicht zu.

---

Dante legt Vanna und Bice die Namen Primavera und Amore bei. Man könnte den männlichen Namen damit erklären, daß in dem für die Dichtkunst damals maßgebenden Provençalisch Amour weiblich sei. Dem italiänischen Publikum aber, für das Dante doch schrieb, hätte die Differenz trotzdem fühlbar bleiben müssen. Kein römischer Dichter würde seine Geliebte amor genannt haben, nicht einmal mei amores wüßte ich als Schmeichelnamen nachzuweisen. Es scheint, daß es dem Genius der ita-

*) Guasti, Rime di Michelangelo S. 322.

liänischen Sprache erst erlaubt sein sollte, männliche Namen und Begriffe auch auf Frauen anzuwenden, und wir sehen nach Dante einen Gebrauch von dieser Freiheit gemacht, der das noch übersteigt, was er sich hier erlaubt hat.

Amor ist unser aller Herr. Ihn mit „Signor" anzureden, natürlich. So hergebracht wurde diese Bezeichnung, daß schließlich das einfache Signor genügte, um anzudeuten, daß man Amor im Sinne habe. Während Dante noch niemals diese Anrede braucht ohne Amor in demselben Gedichte an anderer Stelle wenigstens zu nennen, wird sie in späteren Zeiten ohne weiteres allein angewandt und es sind Gedichte so zur Entstehung gekommen, bei denen wir uns zu entscheiden zögern, an wen sie gerichtet seien. Denn, wie in allen Sprachen, ist auch in der italiänischen „Herr" vor allen Dingen die Anrede, mit der man in Gebeten sich Gott naht. Der Entscheid, ob ein Gebet zu Gott oder ein Gedicht an Amor vorliege, ist nun zuweilen schwer zu finden.*) Und ferner: da es nur eines kleinen Ueberganges bedurfte, um unter der Adresse Amors sich an die geliebte Frau selbst zu wenden, so entstand die wunderliche Möglichkeit, eine Frau mit Herr anreden zu dürfen.**) In Michelangelo's Gedichten scheint die dadurch entstehende Verwirrung auf den ersten Blick zuweilen unlösbar.

Michelangelo hat sich als Dichter keine eigene Sprache geschaffen. Die, deren er sich bedient, war seiner Zeit Gemeingut der Gebildeten: er wiederholt die Wendungen die er empfing. Wir sehen bei uns, wie die Deutschen Dichter der zwanziger und dreißiger Jahre unter dem Banne der von Goethe geschaffenen poetischen Sprache standen: bei weitem stärker wirkte

*) Guasti erklärt Sonett LV Michelangelo's als Liebesgedicht und übersetzt in seiner Erklärung die Anrede signior ohne weiteres mit donna. Ziehen wir aber Sonett LXXV hinzu, so ergiebt sich, daß beide Gedichte in geistlichem Sinne aufzufassen sind.

**) Guasti, S. 174. signore dissero l'amata i più antichi rimatori.

in Italien im Cinquecento der von Dante und seinen Nachfolgern ausgehende Zwang. Neben Goethe waren bei uns andere Deutsche und fremde Dichter immer doch wenigstens zugänglich und wer sich mit Gewalt loswinden wollte, hätte es vermocht: neben Dante und Petrarca aber war nichts damals in Italien bekannt, auf das man sich als Muster hätte berufen können. Es hatte Zeit bedurft, ehe man soweit gekommen war. Noch Dante durfte vorgeworfen werden, che non scrisse come bisogna,*) Petrarca erst verlieh der Sprache Dante's Krone und Scepter und machte das kommende Jahrhundert seinen und seines Vorgängers Normen unterthänig. Von ihm empfing das zur italiänischen Nationalsprache erhobene Florentinisch den Reiz, der es wie Gesang tönen ließ und den unzählige Nachahmer nicht abzunutzen im Stande waren.

In Michelangelo's Versen finden wir den Gebrauch, Herr zu sagen wo von einer Frau die Rede ist, an einigen Stellen so unbefangen zur Ausübung gebracht, daß deutlich hervortritt, wie donna und signor gleichwerthig für ihn waren. Es ist möglich, bei vielen seiner Gedichte den Ursprung von der ersten Niederschrift an bis zur letzten Redaktion zu verfolgen. Wir sehen ihn an den Worten und den Gedanken gleichsam modelliren. Nehmen wir eins seiner Sonette das mit Recht auf Vittoria Colonna bezogen wird.

Ist es aus Gottes nie geseh'nem Lichtmeer
Ein Tropfen, der in meiner Seele brennt?
Ist's etwas, das man schön auf Erden nennt
Und das ich einmal sah und weiß es nicht mehr?

Ist es ein Traum? Ein unbestimmtes Scheinen
Dem Auge, und so deutlich doch der Seele,
Um das ich mich mit den Gedanken quäle,
Und was mich jetzt zwingt, plötzlich loszuweinen?

*) Daß er nicht schrieb, wie man schreiben soll.

Ist es Verzweiflung, ist es helles Glück,
Ist's in mir oder außer mir? Ich wüßt' es
So gern: was ängstigt mich und was durchwühlt mich?

Nur das weiß ich: seit ich dich kenne, fühlt' ich
Den süßen Schmerz zum erstenmal: dein Blick
Bringt meine Seele außer sich — du bist es!

Die Vollendung dieses Gedichtes, eines des hinreißendsten das er geschrieben, muß Michelangelo besonders am Herzen gelegen haben. Neun eigenhändige Abschriften mit Veränderungen liegen vor. Acht darunter haben die drei letzten Verse in der gleichen Form:

questo, signior, m'avvien po' ch' i' vi vidi,
c'un dolce amaro, un sì e no mi muove:
certo saranno stati gli occhi vostri.

Die neunte und letzte Redaktion hat donna für signor erhalten.*)

In Sonett XXXVII, welches im Manuscript die Bemerkung „mandato" (abgesandt) trägt und das ebenfalls an Vittoria gerichtet gewesen zu sein scheint, gebraucht er in der Anrede donna und gleich darauf signor. In einem nach Vittoria's Tode gedichteten Sonette**) nennt er sie vivo in ciel fra gli altri santi und am Schlusse morto. In diesem Gedichte herrscht die männliche Form so durchaus, daß, wenn wir nicht die sichersten Anzeichen hätten, es beziehe sich auf sie, es nicht mit ihr in Verbindung zu bringen wäre. Nennt er darin Vittoria il ministro de' sospir me' tanti, so gebraucht er in einem prosaischen Schriftstücke sogar das Wort „Freund" von ihr. Einige Jahre nach ihrem Tode schreibt er aus Rom einem alten florentinischen Geistlichen***): ich sende Euch eines meiner Gedichte, das ich

*) Guasti meint, es sei die prima lezione. Es kommt hier nichts darauf an, ohne Zweifel aber ist es die letzte.

**) LXII bei Guasti. (Es steht fälschlich XLII darüber.)

***) Giovan Francesco Fattucci in Florenz. Milanesi, CDLXVII. Brief vom 1. August 1550.

einmal an die Marquise von Pescara (Vittoria) richtete, die mir sehr nahe stand, wie ich ihr nicht weniger: der Tod hat mir einen großen Freund genommen, morte mi tolse uno grande amico.*)

Sind Michelangelo's Beziehungen zu Vittoria nun aber klar und leicht zu deuten, so begegnen wir bei ihm dem Wechsel männlicher und weiblicher Anrede in einem anderen Verhältnisse, dessen Verständniß Schwierigkeiten bietet. Ich lasse aus der Reihe der darauf bezüglichen Stücke zuerst ein Madrigal folgen,**) das in seinen verschiedenen Redaktionen an derselben Stelle einmal den männlichen Namen Febo, Phöbus, und dann wieder donna aufweist. Und zwar, weil das Gedicht einen gar zu einfachen Gedankenaufbau darbietet, übersetze ich es als ob es Prosa sei.

„Wenn ächte Sehnsucht etwas das schön ist von der Erde zu Gott erhebt, so ist meine Gebieterin (donna, Herrin), allein diejenige, welcher Gott solche Augen gegeben hat wie ich sie habe. Alles andre vergesse ich, und nur darum kümmere ich mich. Es ist nicht groß zu verwundern, wenn ich sie liebe, mich nach ihr sehne und sie allstündlich herbeirufe. Auch ist es nicht meine Stärke (und mein Verdienst), wenn die Seele aus natürlichem Hange in dem eine Stütze sucht, was ihr ähnlich ist; wenn ich in den Augen die Augen suche, aus denen sie (die Seele) hervortritt; wenn meine Seele die erste (uranfängliche, göttliche) Liebe empfindet als ihr Endziel, durch welche sie diese Frau hier auf Erden ehrt: — denn lieben muß den Diener wer den Herren anbetet.“

Das soll bedeuten: Indem ich in die Schönheit meiner Gebieterin mich versenke, werde ich durch die dadurch erweckte ideale Sehnsucht zu Gott erhoben. Um Gott näher zu kommen also, sehne ich mich nach meiner Gebieterin. Mit meinen Augen aber erblicke ich ihre Schönheit, während ihre Augen gleichsam die Fenster für die in ihr wohnende schöne Seele bilden.***) Je

*) Man vergl. das D. Wb. unter „Freund“. Luther nennt seine Frau scherzhaft dominus Ketha. Ob die Ungarn rex nostra riefen, wird bezweifelt.

**) M. XVIII bei Guasti.

***) Die Augen die Fenster der Seele: ein Petrarca geläufiger Ausdruck.

mehr ich, deshalb, meine Gebieterin verehre, um so mehr liebe ich Gott. Denn sie zieht mich zu Gott empor, dessen Dienerin sie ist, oder: und sie muß mich lieben, weil ich Gott anbete, dessen Dienerin sie ist. Oder noch einfacher der Sinn des Ganzen: Indem ich meine Gebieterin liebe, liebe ich Gott. Und nun die seltsame Variante für den vorletzten Vers: statt

Se sente il primo Amore
come suo fin, per quel qua questa onora
ch' amar die'l servo, ch'el signore adora,

steht in Michelangelo's eigner Handschrift, in einem der vier vorhandenen Texte,

per quel qua Phebo onora

ein Tausch also, bei dem es Michelangelo in keiner Weise unbedenklich schien, einen männlichen Namen ohne weiteres einzuschieben, der seinem Gefühle nach mit questa gleichwerthig war.

Eine Erklärung ergäbe sich daraus etwa, daß Febo für Sonne stände, den gewöhnlichsten Schmeichelnamen der italiänischen Dichtung. In unserem Madrigale wäre dann von Michelangelo im Sinne Dante's eine ideale Geliebte angeredet worden. Etwa die Philosophie, oder die Theologie, oder die Kunst. Aber entscheiden wir uns nicht so rasch.

Unter den Gedichtfragmenten Michelangelo's in Guasti's Ausgabe finden sich folgende sechs Verse abgedruckt:

Euch ist es eben recht, wenn ich verderbe!
Wo Erd und Himmel weinen über mich,
Rührt euch nur kalte Neugier wenn ich sterbe!

O Sonnenlicht, das du die Welt erfüllst,
O Phöbus, unsrer Aller ew'ge Leuchte,
Sag an, warum du mir nur dich verhüllst?*)

*) Guasti S. 309:
Vo' sol del mie morir contento veggio:
La terra piange, e'l ciel per me si muove;
E vo' men pietà stringe ov' io sto peggio. cet.

Die andere Seite des Blattes nun, auf dem diese Verse stehen, zeigt folgendes Schriftstück:

„Febo, obgleich ihr mir den größten Haß entgegentragt — (ich weiß nicht, warum: ich glaube nicht, um der Liebe willen die ich zu euch hege, sondern wegen Aeußerungen Anderer, denen ihr keinen Glauben beimessen dürftet, da ihr mich erprobt habt) — so kann ich doch nicht unterlassen, euch Folgendes zu schreiben. Ich reise morgen früh ab und gehe nach Pescia, werde dort den Cardinal di Cesis und Messer Baldassare finden, und gehe mit ihnen nach Pisa weiter, darauf nach Rom, und werde nicht hierher zurückkehren. Ich lasse euch wissen, daß ich, so lange ich lebe, wo ich auch sei, immer euch zu Diensten sein werde, mit Treue und Liebe, wie kein anderer Freund, den ihr auf Erden habt.

Ich bitte Gott, daß er euch die Augen öffne, damit ihr erkennt, daß wer euer Wohl mehr im Auge hat als sein eignes Heil, lieben kann, und nicht hassen wie ein Feind.“

Guasti meint, es könne unter Phöbus vielleicht eine geliebte Frau verstanden werden, da Brief und Gedicht an die gleiche Person gerichtet wären und ähnlich klingende Verse Michelangelo's an eine Frau vorhanden seien. Er druckt diese dicht daneben ab. Nicht mehr Febo wird hier mit voi, sondern eine Frau nun mit tu darin angeredet.*)

„Dich allein sehe ich befriedigt von meinen Leiden! — Alles andere Leben bewegt sich bei meinen Schmerzen — und du wünschest mir böseres noch als Tod! — Kein Ort auf Erden oder im Himmel — wohin meine brennenden Seufzer nicht gedrungen sind — nur nicht in dein Herz, das ich so oft zu rühren suchte.“

Der gleiche Gedankengang, nur die Wendungen abgeschwächt. Statt morire nur male; nicht Himmel und Erde weinen, sondern des Dichters Seufzer dringen zu ihnen. Die innige Verwandtschaft dieses Gedichts mit dem vorhergehenden und dem Briefe liegt auf der Hand und ebenso klar ist, daß das eben mitgetheilte in der That das spätere sei. Es ist gebändigter in Gedanken und ausgearbeiteter in der Sprache, zugleich aber macht es den

---

*) Guasti, S. 309:

Contenta del mie mal te sola veggio;
Ogni altra vita al mie dolor si muove,
E la mie morte a te non e'l mio peggio. cet.

Eindruck, als hätten wir in ihm nur den Eingang eines längeren Gedankenergusses vor uns. Wie bei dem andern Gedichte und bei dem Briefe scheint irgend eine Hauptsache, die den eigentlichen Hintergrund bildet, unausgesprochen zu bleiben. Der Brief enthält eine Reihe Momente, welche in beiden Gedichten unberührt blieben: die Vermuthung verleumderischer Aeußerungen, denen nicht hätte geglaubt werden sollen; die Möglichkeit, daß man ihn vielleicht hasse eben weil er liebe; den Ausspruch, nie wiederkehren zu wollen; die Bitte zu Gott, daß er der geliebten Person die Augen öffnen möge; die Versicherung, überall für sie eintreten zu wollen. Von all diesen Gedanken hätte auch ein Gedicht handeln können. Und in der That fehlt ein solches nicht und ist an eine Frau gerichtet. Beginnend mit den Worten: Te sola del mie mal contenta veggio*) läßt es in einer langen Reihe Terzinen einen Ausbruch leidenschaftlicher Gefühle folgen:

Du siehst mich untergehn, es rührt dich nicht!
Und bist doch eine Frau! Und fühllos hörst du
Wie das Geschick mein Todesurtheil spricht!

Bist eine Frau und solltest Gnade schenken:
Nur Männer tödten Männer! —: aber kalt
Siehst du mein warmes Blut die Erde tränken!

Der Gott der Liebe selbst sei auserkoren,
Zu richten zwischen uns, und unterlieg' ich,
Sollst du mit seinem Pfeil mein Herz durchbohren!

Zu wem darf ich die Stimme sonst erheben?
Wie ein Gefangner aus dem Kerker, ruf' ich
Nach Urtheil und Gesetz: wer soll sie geben?

Mein Liebstes! meine Schönheit! mein Entzücken!
Kannst du auf den, der sich so ganz dir weiht,
So grausam und verrätherisch niederblicken?

---

*) Guasti, S. 303:
Te sola del mie mal contenta veggio:
Guarda che pietà donna strignie o muove,
E la mie morte a te non é'l mie peggio. cet.

O deine Schönheit! Wie ein Todesschatten
Haucht sie die Besten an und läßt des Herzens
Gewalt'ge Schläge wie durch Gift ermatten.

O diese Arme! Die mit wilden Kräften
Zu Boden schlagen! Diese Hände, die sich
Mit spött'schem Deuten auf das Opfer heften,

Das für euch stirbt! Ihr Augen ungerührt,
Neugierig, thränenlos hinüberstarrend,
Um den im dichten Kreis, den ihr verführt!

Das glaub' ich niemals, daß die besten Gaben
Die uns der Himmel gab, uns nur verliehen seien,
Um sie in Schmach und Schande zu begraben.

Nein, dazu hat er uns die Kraft gegeben,
Die Ehre, das erbarmungsvolle Herz
Als Fingerzeig für ein zukünftges Leben.

Du aber! deine süßen Blicke saugen
Das Leben aus uns fort, und wer dir folgt
Hat nichts als einen ewgen Tod vor Augen!

Und weißt so gut doch was du wissen solltest:
Wozu der Himmel dich so schön gemacht,
Und könntest anders sein wenn du nur wolltest!

Laß mich dich warnen, laß mich dich beschwören!
Weil ich dich liebe seh ich was bevorsteht,
O! und ich bitte dich, mich anzuhören!

Noch ist Verzeihung möglich, hör mich an!
Sei nicht nur schön: sei gut! Laß mich dir sagen
Was du bedarfst, und überlege dann.

Das nun Folgende im genauen Wortlaut:

Aller uns verliehenen Vortrefflichkeit Endziel ist, nicht nur zu unserer eignen Freude zu dienen, sondern da mitgetheilt zu werden wo sie am meisten fehlt, wie der Himmel denen am meisten Licht giebt, die es am wenigsten sehen. — Du bist zu geizig mit deiner Person: das ist unser Tod; und doch bleibst du unbestraft und doch ist es deinetwegen, daß wir auf ein anderes Leben und auf klare Gerechtigkeit hoffen. — Ist das jemals im Leben erhört gewesen, daß Jemand für Liebe, Ehrfurcht, Dienste und Treue, Qualen, Verzweiflung und Tod ohne Erbarmen einwechselt?

Hier bricht Michelangelo ab. Diese Verse waren schwerlich dazu bestimmt, als fertiges Gedicht von Andern gelesen und ver-

standen zu werden. Unvollendete Dichtungen dieser Art sind nicht als Ueberbleibsel verlorener oder halb zerstörter Gedichte aufzufassen, sind nicht, wie diese, Theile eines Ganzen, das ein unglücklicher Zufall uns vorenthält, sondern anfängliche Elemente von Etwas, das niemals ganz zur Entstehung gekommen ist. Michelangelo verlor, wie es scheint, die zu Anfang des Gedichtes angenommene Richtung aus den Augen. Das Gefühl wird so stark, daß die künstlerische Form es nicht mehr zu fassen vermag, und er hält inne.

Suchen wir herauszulesen, an wen es gerichtet gewesen sein könnte, so steigen dieselben Zweifel auf, welche der Brief und die dazugehörigen Verse in ihrer doppelten Gestalt erregten. Es kann auf der einen Seite nichts Persönlicheres geben als der Inhalt dieses Gedichtes und auf der andern nichts Unpersönlicheres. Michelangelo verfällt manchmal in den Plural als spräche er nicht von sich allein, sondern von einer Partei, als deren Vertreter er zu reden habe. An welche Frau, auch wenn es eine Fürstin wäre, konnte sich ein Mann mit so colossalen Vorwürfen wenden? Ich erinnere besonders was den Schluß betrifft an den Brief an Phöbus. Von der Leidenschaft, die das Gedicht erfüllt, hat der Brief nichts, aber sehen wir ab von der Gewaltsamkeit der erhobenen Vorwürfe und führen diese auf einfache Formeln zurück, so enthält er dieselbe Gesinnung. Nur daß der Brief mit Versicherungen ewiger Treue schließt, während das Gedicht mitten in seinen Vorwürfen abbricht.

Allein auch dieser Schlußgedanke des Briefes findet sich in dichterischer Verklärung unter Michelangelo's Versen. Ein viertes Gedicht ist vorhanden, wiederum mit dem Anfangsverse: Te sola del mie mal contenta veggio.*)

*) Guasti, S. 307:
Te sola del mie mal contenta veggio:
Ogni altra donna m'ama, e te non muove
La morte mie, nè ti pare el mie peggio. cet.

Du siehst mich untergehn, es rührt dich nicht!
Es liebt mich jede Frau, nur du hörst fühllos,
Wie das Geschick mein Todesurtheil spricht!

Und doch ist dir mein Herz für immer treu;
Wenn andre Frau'n mich an sich ziehn, so blick' ich
Auf dich: du nur bist schön und ewig neu.

Und da die Hoffnung nun sich mir erneut
Und Treu' und Glauben, wie sie Kinder hegen,
Erblick' ich vor mir eine neue Zeit.

Und wie ein Weib so leicht dem Lügner traut
Und wie die Lüge leicht den überredet,
Der nicht mit seinen eignen Augen schaut.

So täusch' ich selbst mir eine Hoffnung vor,
Und weiß, daß sie ein leeres Traumbild sei,
Und richt' an dieser Täuschung mich empor!

Das nun Folgende in Prosa, weil es wieder auf den Wortlaut ankommt:

Ah, falsche, illoyale, grausame Seele, daß du mich des gefährlichen Irrthums anklagst, der heute noch im Munde des Volkes tönt!

Dir selbst füge solche Schmach zu, zeige dein Herz offen und gestehe ein, wie du gesündigst hast: ob dies unter allen deinen Verbrechen nicht das größte sei!

Den Schuldigen ist sie eine Mutter, den Gerechten eine Stiefmutter, und dem der sie am meisten liebt, fügt sie am meisten Schaden zu, mehr als ich sagen dürfte!

Das also ist der Lohn für meine Liebe? Das ist der Ruhm den ich in mein armes Haus davontrage, damit es dort bald heiße, daß ich elend gestorben sei?

Du bist liebenswerth, schön und ohne Tadel: niemals aber glaube ich, daß für treue Dienste einer der dich liebt so qualvoll ins Gericht genommen sei.*)

Hier wiederum bricht er ab. Dieses letzte Fragment ist das leidenschaftlichste. Es enthält zugleich die meisten Andeutungen äußerlicher Art. Wie in dem Briefe an Phöbus die Klage über Verleumdungen, an die geglaubt werde. In den eigenen Busen solle man greifen. Von da ab verwirrt sich die Vorstellung: der Dichter scheint sich mit seinen Anklagen nun an das Volk

*) Meine Erklärung weicht mehrfach von Guasti's Paraphrase ab.

selbst zu richten, das ihn mit seinen Nachreden bald unter die Erde bringen werde. Und mit einem plötzlichen Uebergange dann doch wieder der letzte Vers voll süßer, reiner Schmeichelnamen.

Schon im vorigen (dritten) Gedichte fällt Michelangelo's dichterische Phantasie einmal aus der Rolle:

Preste all' uccider crude e fiere braccia,
Mane aditar chi per vo' muor, si pronte!
Occhi spessi a beffar chi più s'allaccia.

Wilde und rohe Arme, bereit zu tödten!
Hände bereit auf den mit Fingern zu weisen, der für euch stirbt!
Dichtgedrängte Augen! den zu verspotten, der sich verlocken läßt!

Das können nicht bloß zwei Arme, zwei Hände und zwei Augen sein, sondern sind die tausend Arme und Hände und Augen eines aufgeregten Volkes. Wer wird eine Frau „Mutter der Schuldigen und Stiefmutter der Gerechten" schelten? Wer ihr vorwerfen „daß ihre Schönheit wie ein Todesschatten immer die Besten getroffen habe?", oder „daß sie denen am meisten geschadet, die sie am heißesten geliebt?"

Michelangelo hat nicht allein in diesen vier Gedichten solche Vorwürfe erhoben. In einem seiner beiden berühmten Sonette an Dante redet er von seiner Vaterstadt:

Ingrata, dico, e della suo fortuna
A suo danno nutrice; ond é ben segnio,
C'a più perfetti abonda da più guai.

Undankbare, die ihr Schicksal
zu ihrem Schaden am eignen Busen nährt: wovon ein Zeichen ist,
daß sie den Trefflichsten das meiste Weh bereitet.*)

Das stimmt mit den Versen des vierten Gedichtes:

È questa madre degli uomini rei,
Matrignia ai iusti; e a quel che più l'ama,
Nuoce assai più che dir non dovrei.

Sie ist eine Mutter der Schuldigen,
eine Stiefmutter den Gerechten; und dem, der sie am meisten liebt,
schadet sie mehr als ich sagen dürfte.

---

*) Guasti S. 155.

und mit denen des dritten:

> Ben par la tuo beltate ombra che tinga
> Sempre di morte i più perfetti —
> Wohl scheint deine Schönheit, der immer die Farbe
> des Todes verleiht den Vortrefflichsten.

Der Gedanke ist Dante's Canzone „An das Vaterland" entnommen,*) wo es am Schlusse der zweiten Strophe heißt:

> E a quei che t'aman più, più fai mal piglio.
> Und die dich am meisten lieben, siehst du mit dem bösesten Blicke an.

Guasti spricht in der Vorrede zu den Gedichten Michelangelo's (XIX, 3) nachträglich die Vermuthung aus, unter dem Phöbus, an den der Brief gerichtet ist, dürfe vielleicht Florenz verstanden werden. Ich glaube, daß man sich bestimmter äußern darf: die Geliebte, an die Michelangelo den Brief und die vier Gedichte gerichtet hat, ist dieselbe, an die Dante die Canzone Così nel mio parlar voglio esser aspro dichtete: die Vaterstadt, die ihnen beiden unter dem Bilde einer Frau vor Augen stand.

3.

Dante beschränkt sich nicht auf menschliche Gestaltung, wenn er Städte oder deren Bewohner allegorisch charakterisiren will. Die Wölfe sind die Pisaner, die Wölfin ist die habsüchtige römische Curie. Auch Florenz ist die Wölfin. Und dann Florenz wieder der Leopard oder die Füchsin. Florenz figurirt nicht in fest ausgesprochenen Formen bei Dante. Er spricht zu der Stadt wie zu einer bekannten Person, beschuldigt sie, verhöhnt sie, schilt sie, aber er beschreibt sie nicht. Seine Phantasie wechselt unaufhörlich in den Anschauungen.

Die Stellen der Göttlichen Comödie sind berühmt, in denen Dante Florenz anredet. Der prachtvolle Beginn des 26. Gesanges der Hölle:

*) Fraticelli, Canzoniere, 209. Vgl. übrigens El Falso va ch' ai giusti sol fa guerra — Guasti, 323, und E solo a' justi fanno invidie e guerre bid. 328.

Godi, Fiorenza, poichè se' sì grande
Che per mare e per terra batti l'ali,
E per lo Inferno il nome tuo si spande.

Nun freue dich Florenz! du bist so groß ja,
Daß über Land und Meer die Flügel reichen
Und in der Hölle sich dein Ruhm bereitet.*)

enthält den vollen Stolz neben der vollen Bitterkeit seiner Gesinnung. Nicht etwa jedoch, daß Dante hier Florenz als Adler vor sich sähe, der die Flügel ausspannt: es sollte ohne sinnliche Anschauung nur die Ausdehnung der florentinischen Macht angedeutet werden. Wenn Inf. 32, 120 von Don Tesauro di Baccheria die Rede ist, die cui segò Fiorenza la gorgiera, dem Florenz die Gurgel durchsägte, so stand auch hier wohl die Stadt nicht in der Gestalt einer Judith etwa Dante vor Augen, obgleich bei späterer öffentlicher Aufstellung der Judith des Donatello ohne Zweifel an diese Allegorie gedacht worden ist. Purg. 20, 75 wird von der Lanze des Guido gesagt, es sei Florenz so von ihr getroffen worden, daß ihm die Eingeweide aus dem Bauche fielen: hier mag neben der Anspielung auf die pekuniären Verluste, welche die Stadt zu erleiden hatte, die Aufforderung an die Phantasie des Lesers anzunehmen sein, Florenz als ein vollgefressenes Thier zu denken, dem die Gedärme herausplatzen.

Florenz als Personification in die Göttliche Comödie zu bringen, wäre kaum möglich gewesen. In diesem Gedichte treten zuviel reale Personen handelnd auf, als daß Personificationen in deren Gesellschaft hätten eingeführt werden können. Im Convito nennt Dante die Stadt die schöne Tochter Roms. In der Canzone an das Vaterland redet er Florenz als Mutter an, als Schwester Roms, als Erzeugerin guter und böser Söhne. Am Ende der vierten Strophe aber wird dann wieder gefragt,

---

*) Philalethes übersetzt nicht ganz klar:
Erfreue dich Florenz ob deiner Größe
Daß über Land und Meer du schlägst die Flügel
Und in der Höll' auch sich dein Ruf verbreitet.

ob sie in Zukunft bürgerlichen Frieden halten oder als reißende Wölfin dastehen wolle. Beziehen wir die Canzone Cosi nel mio parlar voglio esser aspro auf Florenz, so sehen wir hier am deutlichsten, wie Dante mit den Anschauungen umspringt. Es liegt etwas Natürliches darin. Ein heutiger Schriftsteller, der sich im Verkehr mit dem Publikum empfindet, würde dieses lieben, es verachten, es überreden wollen, sich von ihm geliebt oder verstoßen ansehen und doch niemals das mit so eminent persönlichen Eigenschaften begabte Wesen direkt in menschliche Gestalt hineinbringen wollen.

Nun jedoch scheint die bildende Kunst von den Zeiten Dante's an Einfluß auf die Anschauungen speziell der Florentiner gewonnen zu haben. Es waltet ein Unterschied zwischen dem künstlerischen Aufbau einer figurenreichen Scene bei Dante und bei Boccaccio.*) Dante läßt die Dinge nie von nur einer Seite erscheinen: man sieht sie nicht als unbetheiligter Zuschauer aus einer gewissen Ferne, sondern wird mitten hineinversetzt. Boccaccio arrangirt die Ereignisse bereits theatralisch, als etwas das in bestimmter Beleuchtung vorgeführt wird. Ich glaube, wir dürfen das mit der allmählich wachsenden Gewohnheit und Fähigkeit der Florentiner in Verbindung bringen, Alles auf die äußere Gestalt hin mit künstlerischem Auge zu betrachten.

Eine Stadt als Frau zu sehen, war vom Alterthum überkommen und Rom das Vorbild. Wir begegnen der Wiederholung der antiken Roma auf den Senatorenmünzen des 13. und 14. Jahrhunderts. Von vorn gesehen sitzt sie, die gekrönte, schmuckbedeckte Königin da, auf einem Sessel, dessen Stützen zuweilen Löwen bilden. In der einen Hand eine Kugel, in der andern (dies der Zusatz des eigenen Jahrhunderts) einen Palmzweig. Roma capud (sic.) mundi die Umschrift. In dieser Gestalt vielleicht ließ Rienzi Rom auf die Banner der Republik

*) L. Raph. I, 214.

malen. Bei anderer Gelegenheit allerdings, als es sich darum handelte, das Volk aufzuregen, hatte er die Stadt als verzweifelnde Wittwe in Trauerkleidern und mit aufgelöstem Haare, in einem kleinen Kahne, der zu scheitern droht, öffentlich auf die Wand malen lassen. Von da ab verschwindet die Personification für länger als ein Jahrhundert.*) Es war eine Umwandlung mit ihr vorgegangen als sie zuerst wieder auftauchte: auf einer Medaille des Giuliano dei Medici, des Bruders Leo's X., der als Bannerträger der Kirche in Rom eine so glänzende und leider kurze Laufbahn durchmaß. Niemals hat man Medaillen so völlig im Geiste der römischen Kaisermünzen gearbeitet wie damals. Roma sitzt als junges Mädchen da, mit einfach um den Kopf gewundenem Haar, auf einem aus Trophäen gebildeten Sitze, schlank und im einfachsten Gewande. Und in derselben Gestaltung sehen wir sie auf einer der historisch-symbolischen Darstellungen, welche das römische Exemplar der Raphaelischen Teppiche unten einfassen, den nach Rom zurückkehrenden Leo X., oder vielmehr ihn als Cardinal Medici noch vor der Papstwahl, empfangen. Als junges Mädchen streckt sie

*) Eine Clemens V. zugeschriebene, angeblich in Avignon angefertigte Medaille mit der „trauernden Roma" gehört, wie mir Herr Direktor Friedländer freundlichst mittheilt, zu einer Serie fingirter Medaillen des 17. Jahrh. Ueber Personificationen von Städten vgl. Pipers Mythologie; was speciell Rom anlangt seinen Aufsatz: Rom die ewige Stadt, im Evangel. Kalender von 1864. Nach der Roma mit dem löwengeschmückten Sessel war wohl die Venezia gestaltet, von der als einem Werke des Giovanni Alemanus im Beiblatt der Zeitschr. f. bild. Kunst vom 3. Nov. 1881 berichtet wird. (Ausstellung der Vorrathbilder des Dogenpalastes.) Ueber Darstellungen Roms als Ungethüm, in Verbindung mit der „großen Babylon" der Apocalypse, Thausing, Dürer, S. 187. Vgl. ebenda S. 216, eine Roma von Barbari. Eine in Gesellschaft mit Gallia, Germania und Slavinia einem Deutschen Kaiser huldigende Roma ehemals im Bamberger Schatze. E. Försters Denkmale Deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei. II. Als neueres Beispiel, Roma sedente al lato del Tevere, la quale incorona Canova, als Kupferstich Canova zu Ehren 1802 ausgeführt. Memorie di Antonio Canova da Ant. d' Este. Firenze 1864. S. 131.

ihm bewillkommnend die Arme entgegen. Nicht eine mächtige Mutter, welche ihren Sohn, sondern eine hülfsbedürftige Tochter, die ihren Vater empfängt.*)

Aus ähnlichen Gedanken nun scheint die Fiorenza hervorgegangen zu sein, die wir auf der Rückseite einer Medaille des alten Cosmo dei Medici, des Vaters des Vaterlandes, erblicken. Hier findet sich die bildliche Darstellung der Stadt meines Wissens zuerst. Pisa war Florenz darin vorangegangen. Schon im Umschwunge des 13. und 14. Jahrhunderts war ein Pisa von Giovanni Pisano in Marmor gehauen worden und ist in zwei Exemplaren dort heute noch vorhanden: eine stehende Frau mit Zwillingen an der offenen Brust. Auch eine Madonna, vor welcher Pisa mit zwei Kindern auf den Knien liegt, soll Giovanni gearbeitet haben.**) Ganz anders jene Fiorenza auf der Medaille Cosmo's: eine jungfräuliche Gestalt, die mit lang herabhängendem Haar im Profil gesehen auf einem curulischen Sessel dasitzt, einen Lilienstengel mit drei Blumen in der einen, eine Kugel in der anderen Hand. Pax Libertasque publica die Umschrift Florentia die Unterschrift. Hat die Figur hier noch etwas Steifes, so erscheint sie völlig individuell auf einer Medaille Lorenzo des Großen. Mit aufgelöstem Haar, wie ein junges

*) Die Zeichnung dazu im Louvre. Passavant in der franz. Uebers. von P. Lacroix (II, 473) erklärt: Le Cardinal Jean de Médicis retourne en 1492 à Florence, en qualité de légat de Saint-Siège. Dies ist falsch: Giovanni dei Medici zog 1492 als jugendlicher Cardinal in Rom ein, als Legat des Papstes und zur Papstwahl dagegen kam er 1512 dahin zurück. In der Deutschen Ausgabe von Passavants Werk heißt es, II, 605, nur „Einzug in Florenz" ohne Jahreszahl und das übrige. Dagegen, wo dieselbe Darstellung auf dem Teppiche selbst von Passavant erklärt wird, heißt es, II, 237, Giovanni dei Medici trifft nach dem Tode Julius II. zum Conclave ein, und ebenso in der französ. Uebers. II, 194. Wir wissen nicht sicher, was Raphael darstellen wollte. Am natürlichsten aber ist, den Einzug von 1512 anzunehmen.

**) Vasari, Lem. I, 278. — Una Nostra Donna di marmo, che ha da un lato una donna inginocchioni, con due bambini, figurata per Pisa, e dall' altro l'imperadore Enrico.

Mädchen, sitzt Fiorenza unter einem Lorbeerbaum, in der einen Hand einen Lilienstengel mit drei Blumen. Nicht als Herrscherin nach außen sollte die Stadt dargestellt werden, sondern als Schützling der Medici, das freundliche blühende Florenz im Schatten des Lorbeers.*) In ähnlicher Gestalt finden wir sie, ohne Namen jedoch, auf einer Medaille des Angelo Politiano, des Hausgelehrten Lorenzo's, unter einem Lorbeerbaum sitzen, von der ein Amor ihr einen Zweig abpflückt. Als Umschrift: Studia: das im Schatten der Medici, an ihrem Ruhme theilnehmende, philosophirende Florenz. Beide Darstellungen so recht im Geiste des Quattrocento ohne antikisirende Zeichnung, sondern natürlich aufgefaßt. Das herabwallende Haar muß uns an Dante's „blonde Flechten“ erinnern, an denen er die Geliebte packen will. Es scheint das Kennzeichen der Fiorenza zu sein. In den viel späteren Zeiten des Herzog Cosimo hatte Salviati eine Fiorenza für eine seiner Villen zu meißeln: er stellte sie dar, wie sie ihr Haar ausringt, aus dem lebendiges Wasser herabfließt.

Der Lilienstengel deutet nicht allein auf die Lilie als florentinisches Wappen, sondern weist weit allgemeiner noch auf das Wort hin, welches als eigentliches Zeitwort zum Substantiv Fiorenza gehört: fiorire. Fiorire, blühen, ist die natürliche Lebensäußerung der Stadt. Fiorian Fiorenza in tutti i suoi gran fatti sagt Dante, Par. 16, 111. Come fior di fronda così della mente tien la cima hieß es in der achten Canzone. Santa Maria del Fiore war der Name des Domes von Florenz; fiorini d'oro, von der Lilie darauf, hießen die florentinischen Goldstücke. Schneidet ein florentinisches Herz mitten durch und ihr werdet eine Lilie finden, lautete das Sprichwort, mit einem Hinblicke zugleich auf die französische Gesinnung der Florentiner.

Zu diesen beiden Symbolen sehen wir nun noch das der „Sonne“ treten, und diese dann wieder unter Phöbus personi-

*) Lauro verhält sich hier zu Lorenzo wie bei Petrarca zu Laura.

ficirt, zwei Allegorien, die Dante fremd sind, Michelangelo dagegen die geläufigsten scheinen.

Sonne ist in der italiänischen Dichtung die gebräuchliche Bezeichnung einer geliebten Persönlichkeit. Il sommo sole, das höchste Licht ist Gott. Abwärts von ihm Alles, was mit reiner Liebe umfaßt wird. In Vittoria Colonna's Gedichten ist der verstorbene Gemahl il bel sole. Bei Petrarca wird Laura im Leben wie im Tode so angeredet. Sole ist jenen Zeiten was uns Ideal ist: verkörperter Inbegriff der Sehnsucht und Bewunderung. „Die Sonne verhüllt sich, entzieht sich unseren Blicken": damit wieder war ausgesprochen, was irgend als Gegensatz zum Genusse ihres Lichtes gedacht werden konnte. Zum erstenmale finde ich Phöbus als Zeichen der Stadt Florenz in den Gedichten des Cyriakus von Ankona, auf das Jahn hingewiesen hat*): Phöbus, auf der Höhe einer kostbaren Säule stehend, ist das Symbol der Stadt. Es hat keine Schwierigkeit, in den Gedichten Michelangelo's, in denen Phöbus vorkommt, dafür den Begriff Florenz zu supponiren. In jenem Verse, wo neben Phöbus die Lesart questa vorkommt, ist Florenz als gemeinsame Unterlage ganz natürlich. In welche Zeit aber ist der Brief an Febo nebst den vier Gedichten zu setzen?

Guasti vermuthet 1532 „da Michelangelo in diesem Jahre für immer nach Rom ging." Allerdings droht dieser in dem Briefe, nie wiederkommen zu wollen, allein nicht 1532, sondern 1534 fanden seine Reisen von Rom nach Florenz, wo er der Vollendung der Capelle des San Lorenzo wegen jährlich eine Anzahl Monate arbeiten mußte, ihren Abschluß. Milanesi hat das Schriftstück mit der Ueberschrift „A Febo (di Poggio)" unter die Briefe Michelangelo's aufgenommen**) und auch das Datum „Dezember 1533" hinzugegeben, ebenfalls weil Michelangelo zu

*) Grenzboten 26. Jahrgang, II. Sem. S. 3.

**) Lettere CDXX. Er läßt Guasti's Abdruck unerwähnt und sagt ebenso wenig, daß das Gedicht Te sola auf der andern Seite stehe.

Ende dieses Monates und Jahres nach Rom gegangen sei. Gotti läßt in seinem Leben Michelangelo's den Brief und was damit zusammenhängt, überhaupt unerwähnt. Einen Messer Febo, weder aus Poggio oder sonst woher, habe ich nirgends in Verbindung mit Michelangelo finden können. Auch von der Reise, welche dieser zu irgend einer Zeit über Pescia und Pisa nach Rom gemacht hätte, wissen wir nichts. Er droht ja auch einstweilen nur mit ihr. Ebensowenig etwa über ein Verhältniß zu Messer Baldassare da Pescia und zum Cardinal da Cesi. Jener soll Milanesi's Annahme nach identisch mit Baldassare Turini da Pescia sein, durch den Raphaels Madonna da Pescia dahin gelangte.*) Vom Cardinal ist überhaupt wenig bekannt, nichts was sich auf Michelangelo bezöge.**) Die Wendung: e non tornerò più di qua aber auch zum Gewinn des Datums 1534 etwas zu gebrauchen, wäre deshalb nicht thunlich, weil Michelangelo bei seiner letzten Abreise von Florenz noch gar nicht wußte, daß er nie dahin zurückkehren werde. Im Gegentheil, seiner damaligen Meinung nach hätte er so oft noch wiederkommen müssen als an der Sakristei zu thun war. Bei der Ankunft in Rom erst vernahm er, daß Clemens VII. inzwischen gestorben sei und mußte sich nun sagen, daß er ohne den Schutz des Papstes nicht wieder nach Florenz gehen dürfe, wo Herzog Alexander ihm Grund zu Befürchtungen gab. Wir müssen die Abfassungszeit des Briefes auf anderem Wege zu erfahren suchen.

Michelangelo hat seine Gedichte öfters auf die leeren Seiten von Briefen und auf anderweitiges dergleichen Material geschrieben, welches zufällig ein Datum trägt. Es ist kein ganz sicherer Weg, die Entstehungszeit der Gedichte danach zu be-

---

*) M. A. nimmt den 3. August 1525, Nicolo da Pescia „per famiglio“ an (Mil. S. 597). Sonst kommt die Stadt nicht vor.

**) Vgl. Reumont's Gesch. d. St. Rom. Die Stellen im Register. Sein Palast erwähnt von Busini Lettere (1860) S. 242.

stimmen, aber es liegt doch eine gewisse Wahrscheinlichkeit vor. Scheint nun die Annahme gerechtfertigt, daß die oben besprochene zweite Redaktion des Gedichtes Contenta in der That später falle als die auf dem Rücken des Briefes an Phöbus aufgeschriebene erste Redaktion, und finden wir diese zweite Redaktion auf einem Geschäftsbriefe vom Jahre 1524 niedergeschrieben, so darf wenigstens angenommen werden, daß die erste Redaktion und der dazu gehörige Brief an Phöbus in dieselbe Zeit und zwar ein wenig früher noch falle. Hätten wir vollen Einblick in das Archivio Buonarroti, welches von noch ungedruckten Sachen in erster Linie die an Michelangelo gerichteten Briefe enthält, so würden wir vielleicht den Moment innerhalb der Jahre 1523 oder 24 bezeichnen können, in welchem dieser den plötzlichen Entschluß faßte, von Florenz fortzugehen. Michelangelo war leidenschaftlich und ist, wie wir wissen, mehr als einmal in seinem Leben nach kurzem Bedenken davongegangen. Der Brief zeigt wie schwer beleidigt er war als er ihn schrieb. Gotti's Buch bringt neue Mittheilungen über eine solche Stimmung im Jahre 1524.*) Michelangelo war zu Anfang dieses Jahres bei seinen Verhandlungen mit dem Papste so aufgebracht worden, daß er den ihm angebotenen Gehalt zurückwies, das ihm für seine Arbeiten eingeräumte, an der Piazza di San Lorenzo gelegene Haus verließ und alle Thätigkeit für die Medici überhaupt einstellen wollte. Mit Mühe nur konnte er zur Mäßigung und Wiederaufnahme der Arbeiten bewegt werden. In einem der Briefe, in welchem man ihn von Rom aus zu beruhigen suchte, wird ausdrücklich damals gesagt, wie viel Feinde gegen ihn arbeiteten (io vi ricordo che voi avete assai nimici.**) Wir wissen außerdem, wie stark das Gefühl einer gegen ihn arbeitenden Feindschaft ohnehin in ihm war. Dazu kamen im Jahre

*) I, 157.
**) Gotti a. a. O.

1524 wahrscheinlich Mißhelligkeiten mit seinem Vater und dem hinter diesem stehenden Theil der Familie Buonarroti, welche das Geschwätz der Florentiner herausforderten und ihm den Aufenthalt in Florenz verbitterten. In Nichts leisteten die Florentiner mehr als in übeln Nachreden und Verdächtigungen. Michelangelo's Gedichte sind voll von Klagen darüber. Möglich, daß ihm das eines Tages zuviel ward und er die Stadt auf immer zu verlassen beschloß. In einer Art von Tagebuchnotiz, (ricordo) hätte er da diese Vorwürfe an die Florentiner gerichtet, und gleich darauf den idealen Inhalt dieses „offenen Briefes an seine Mitbürger" in ein Gedicht zu verwandeln begonnen. Allerdings nur eine Vermuthung, aber die plausibelste wohl, die sich hier aufstellen läßt.

Damit wäre die erste Epoche etwa umschrieben, in der wir Michelangelo seine Vaterstadt anreden und sich in leidenschaftlichen Verkehr zu ihr setzen sehen. Es waren das die Zeiten vor den großen Umwälzungen von 1527—1530. Noch kein Gedanke damals an den Verlust der Freiheit für immer, noch keine Flucht nach Venedig, noch keine freiwillige Verbannung und verzweiflungsvolle Sehnsucht, sondern ein Kampf wie mit einer widerspänstigen Geliebten, deren man denn doch Herr zu werden hofft. Gehen wir zur zweiten Epoche über, die nun in die Zeiten des Kampfes um die Freiheit führt.

Als Michelangelo in den ersten Tagen des Jahres 1530, von seiner Flucht nach Venedig zurück, den Inhalt seines Hauses in Florenz musterte, notirte er in Form eines ricordo: „Ich, Michelangelo Buonarroti, als ich aus Venedig zurückkam, fand im Hause circa fünf Lasten Stroh: ich habe dann noch drei andere dazugekauft: ich habe drei Pferde etwa einen Monat lang gehalten: jetzt habe ich ein einziges. Den 6. Januar 1529.*)" Auf demselben Blatte, auf dem sich diese Notiz findet, begegnen

*) Florentiner Rechnung zufolge 1530 also.

wir einem Sonette, das durch die Verbindung gerade mit diesem Datum unerwartetes Licht empfängt.*)

Während ich immer noch in der Liebe glücklich zu sein hoffe (d. h. während ich immer noch auf einen glücklichen Ausgang der Ereignisse hoffe), jammert und klagt die Vernunft in mir.

Mit starken Beispielen und wahrhaftigen Worten erinnert sie mich der mir angethanen Schmach und sagt mir: Was wirst du jemals von der lebendigen Sonne davontragen als den Tod? und nicht wie ein Phönix! Aber es nützt zu nichts, sich das zu sagen; denn wer fallen will, dem bringt es keine Hülfe, wenn ein Andrer ihm die siegreiche Hand entgegenstreckt.**)

Ich erkenne meine Fehler und begreife die Wahrheit. Auf der anderen Seite aber habe ich ein zweites Herz (einen anderen Willen) in mir, das mich da am meisten peinigt, wo ich am meisten nachgebe.

In der Mitte zwischen doppeltem Tode ist mein Gebieter,***) jenen weise ich zurück und diesen erfasse ich nicht, und so, im Zweifel, stirbt Körper und Seele."

Suchen wir dem Sinne dieser Worte näher zu kommen.

Michelangelo war reuevoll zurückgekehrt. Man hatte ihn sehnsüchtig erwartet, aber alles, was er trotzdem für sich zu erreichen vermocht hatte, war gewesen, daß der über ihn verhängte Bann zurückgenommen und in eine Geldstrafe verwandelt ward. Zugleich nahmen die Dinge im Innern der Stadt eine verderbliche Wendung. Der wohlwollende, politisch aber unfähige Girolami war zum Gonfaloniere erwählt worden. Die Verwirrung und das wüste Durcheinanderregieren der nun allein maßgebenden allgemeinen Bürgerversammlung nahm seinen Anfang. Im Januar 1530 wurde Malatesta Baglioni, der im Solde von Florenz die die Stadt vertheidigenden Truppen

---

*) Guasti, XXXIX.

La ragion meco si lamenta e dole,
Parte ch'i spero amando esser felice;
Con forti sempli e con vere parole
La mie vergognia mi ramenta, e dice:
Che ne riportera' dal vivo sole
Altro che morte? e non come fenice. cet.

**) Florenz.

***) il mio signiore. la mia donna paraphrasirt Guasti.

commandirte, als Verräther sozusagen officiell anerkannt, denn man übertrug ihm feierlich das oberste Commando, ohne irgend doch damals schon im Zweifel darüber zu sein, welch' verrätherisches doppeltes Spiel er spiele. Die ersten Anzeichen der Hungersnoth traten ein. Zugleich allerdings aber eine sich verdoppelnde Begeisterung der Bürger und wachsender Muth in den Kampf zu gehen. Michelangelo saß auf San Miniato, dem höchstgelegenen wichtigsten Punkte im Süden von Florenz. Seine der Vertheidigung der Stadt zugewandten Gedanken wurden immer wieder gekreuzt durch die Lust, heimlich an den Sculpturen zu arbeiten, welche er für die draußen als Belagerer liegenden Medici noch zu vollenden hatte.*)

Ueberlegte er sich die Lage der Dinge, so mußte er auf das kommen, was das Sonett ausspricht.

Schmachvoll war er behandelt worden. Ungewiß die Hoffnung, daß die Dinge einen guten Ausgang nähmen. Was sollte er thun? Sich, wie Viele thaten, heimlich davonmachen in's Lager des Papstes? Auch dieser behauptete ja, mit seiner Person und seiner Partei das eigentliche Florenz zu vertreten, und Michelangelo stand ihm persönlich nahe. So zu handeln, wäre am vernünftigsten gewesen. Dennoch bleibt er. Es hält ihn „sein zweiter Willen" zurück: er darf die Stadt nicht verlassen, auch wenn er sie ihrem Untergange zutreiben sieht. Ich glaube, daß wir das Sonett so deuten dürfen. Die „lebendige Sonne" ist Florenz, die, wie die Vernunft ihm sagt, noch Jedem Unglück gebracht habe, der sich ihr hingegeben.

Ein anderes Sonett scheint entstanden zu sein, als das Gefürchtete dann eingetreten war. Im August 1530 hatte Florenz capitulirt. Michelangelo ging frei aus. Aber gerade das, daß er unbehelligt weiter arbeiten durfte, während so viele auf dem

---

*) L. M. Cap. X, 2. Es ist da auf das Sonett hingewiesen und dasselbe seinem Sinne gemäß frei übertragen worden.

Schaffot bluteten und während das alte freie Florenz selbst nun wie eine Leiche dalag, mußte ihn am meisten bedrücken. Guasti hält das Gedicht, in dem Michelangelo sich jetzt zum Vorwurfe macht, nicht selbst mit untergegangen zu sein, für nach dem Tode der Vittoria Colonna gedichtet und an diese gerichtet.*)

„Wohl hätte ich mich in so glücklichem Schicksale von der Erde erheben sollen, so lange die Sonne den Berg noch bestrahlte, damals als ich mit seinen Fittigen zugleich hätte emporfliegen können und einen süßen Tod gestorben wäre.

Nun ist er mir entschwunden, und wenn ich mir vorschmeichelte, die guten Tage würden weniger schnell davongehen, so ist es nun ganz in der Ordnung, daß der sündigen Seele der Himmel verschlossen bleibe.

Die Flügel waren Schwingen für mich, der Hügel Treppe, Phöbus eine Leuchte für meine Füße, ich aber verschmähte das und hätte damals zum Heile meiner Seele und mit vollem Ruhme sterben können.

Jetzt kann die Seele nicht zum Himmel empor. Es nützt nichts, sich jener schönen Dinge zu erinnern: sie sind dahin und die Zeit verpaßt. An wen soll ich mich wenden, um zu erfahren, was nun zu thun sei?"

Nehmen wir einmal an, das sei, wie Guasti darüber setzt, in morte di Vittoria Colonna gedichtet worden. Michelangelo hätte sich dann zum Vorwurfe gemacht, nicht mit Vittoria aus der Welt gegangen zu sein. Nun sei die rechte Zeit vorüber und die Erinnerung an das, was man habe thun sollen, schaffe die Möglichkeit nicht wieder, es nachzuholen: der Himmel weise ihn ab.

Hätte Michelangelo sich, als Vittoria starb, umbringen sollen? Ein ganz moderner Gedanke, der ihm gewiß fern lag. Aber selbst dies angenommen, was sollte auch in diesem Falle bedeuten: er würde dann zum Heile seiner Seele und zu seinem Ruhme

---

*) Guasti, LXIII. Be' mi dove' con si felice sorte cet. L'etade manchi (Vers 8.) ist eine der Lesungen, welche Guasti seinem Versehen, den vaticanischen Codex nicht selbst abzuschreiben, sondern eine in Florenz zufällig erhaltene Handschrift des 17. Jahrhunderts ohne weiteres als maßgebend abzudrucken, verdankt. Der Vers lautet nach meiner Abschrift im Cod. vat.

Pietà le mani e'l ciel chiugga le porte.

Seltsam ist die Art, wie Guasti etade manchi in seiner Paraphrase des Gedichtes erklärt.

gestorben sein? Und worauf bezöge sich der Vorwurf, ihr nicht gefolgt zu sein, weil er geglaubt habe, die guten Tage würden weniger rasch zu Ende gehen? Und was sollte der Berg, poggio, bedeuten, der für ihn zu einer Treppe geworden wäre? Offenbar bewegt Michelangelo sich bei all' diesen Wendungen im Kreise ganz bestimmter Anschauungen, die es aufzufinden gilt.

Wir thun den ersten Schritt, wenn wir eines der von Guasti unter den Fragmenten abgedruckten Stücke hinzunehmen.*)

Wohl war der Himmel, indem er deinen lebendigen Strahlenblick
Nur für (deine) beiden Augen erlöschen ließ, erbarmungslos gegen mich,
Damals, als er in ewiger rascher Bewegung
Uns das Licht gab und dir den Weg (auf dem du hinwegflogst).
Glücklicher Vogel, der du über uns so sehr im Vortheile bist
Und nicht nur das große Anschauen hast, sondern hinauf zu gelangen
vermagst zum Hügel empor, von dem ich herabstürze — — —"

Es ist schon bemerkt worden, daß unvollendete Gedichte ohne Abschluß nicht so zu behandeln seien, als ob zufällig das Stück Papier, auf dem sich etwa das Ende befunden hätte, abgerissen sei. Wir haben auch in diesem halben Sonette nur unbestimmte Elemente zu sehen, die noch kein festes Band zusammenhält. Die lose an einander gereihten Gedanken weisen hier aber auf den Beginn von Dante's Purgatorio. Die Situation ist oben (S. 1) beschrieben worden. Der von der Sonne beleuchtete Gipfel des Berges der Erkenntniß stand Michelangelo vor Augen wenn er vom „großen Anschauen" spricht, der steile Abhang, den es von Umkreis zu Umkreis zu erklimmen gilt, ist die Höhe, zu der der felice uccello

---

*) Guasti, XCIII, S. 262.
Ben fu, temprando il ciel tuo vivo raggio,
Solo (vielleicht: sole?) a du' occhi, a me di pietà voto,
Allor che con veloce eterno moto
A noi dette la luce, a te 'l viaggio.
Felice uccello, che con tal vantaggio
Da noi, t'è Febo e'l suo bel volto noto,
E più c'al gran veder t'è bene arroto
Volare al poggio, ond'io rovino e caggio.

wohl empor kann, während er selbst hinabstürzt. Die sieben und zwanzig ersten Gesänge des Purgatorio enthalten die Beschreibung des Emporsteigens, die sieben folgenden die Schilderung des Paradieses, nachdem der letzte Abhang überwunden worden ist. Der felice uccello selbst ist nicht ein Adler, wie Guasti meint (der mit dem Fragmente nichts anzufangen weiß), sondern der Engel, welcher Dante, zu Anfang des 12. Gesanges, erschien, um ihm den engen Pfad zu zeigen, der zum nächsten Umkreise des Berges emporführt. „Hebe die Blicke auf, sagt Virgil, und sieh den Engel, der dort auf uns zukommt.“

Entgegen kam das herrliche Geschöpf uns
In weißen Kleidern und das lichte Antlitz
Hell wie der Morgenstern vor Tagesanbruch.

Die Arme öffnet er und dann die Flügel,
Und sagte, kommt! Hier ist der Weg empor
Und mühlos führen euch hinauf die Stufen!

Ach, wen'ge folgen nur der frohen Botschaft!
O Menschheit, dazu da, emporzufliegen,
Was sinken euch sobald die matten Segel!

Zu einer Stelle führt er uns am Fels
Wo er getheilt war, mit den Schwingen rührt er
Die Stirne mir und hieß empor mich steigen.*)

---

*) Purg. XII, 88.
A noi venia la creatura bella,
  Bianco vestita, e nella faccia quale
  Par tremolando mattutina stella.
Le braccia aperse, ed indi aperse l'ale:
  Disse: Venite: qui son pressi i gradi:
  Ed agevolemente omai si sale.
A questo annunzio vengon molto radi:
  O gente umana, per volar su nata,
  Perchè a poco vento così cadi?
Menocci ove la roccia era tagliata:
  Quivi mi batteo l'ale per la fronte;
  Poi mi permise sicura l'andata.
Come a man destra per salire al monte,
  Dove siede la chiesa, che soggioga
  La ben guidata sopra Rubaconte,

Und so, wie rechter Hand, wenn man emporklimmt,
Dort, wo die Kirche steht, am Berge über
Florenz, dicht an der Brücke Rubaconte,

Der steile Weg sich bricht und man bequemer
Die Stufen steigt, die man vor Zeiten machte
Als sicher noch die Florentiner lebten,

So ward des zweiten Kreises jäher Rand
Nun sanfter aufzusteigen und es klemmte
Nur hier und da den Fuß die Felsenspalte.

So wanden wir uns aufwärts —

Mir scheint, daß Michelangelo diesen Engel im Sinne hatte, als er in der zweiten Strophe des unvollendeten Sonettes den felice uccello anredet, denn auf die weitgespannten Flügel hin hatte Dante Purg. 2, 38, jenen Engel, der die Geister im Fahrzeuge zum Fuße des Berges führt, l'uccel divino genannt. Auch scheint der poggio ond' io rovino e caggio im achten Verse des Sonettes identisch mit dem poggio Dante's, und das volare su, für das die Menschheit gemacht sei, während sie matt hinstürze, sehen wir hier wie dort dem cadere entgegengestellt. Oft wird bei Dante das schrittweise Steigen volare genannt, und die Kräfte, deren es dazu bedarf, werden mit Flügeln penne verglichen. Purg. 27, 121:

Tanto voler sovra voler mi venne
Dell' esser su, che ad ogni passo poi
Al volo mi sentia crescer le penne

d. h. bei jedem Schritte weiter empor, fühlte ich meine Kräfte wachsen. Oder Par. 15, 79:

---

Si rompe del montar l'ardita foga
Per le scalèe, che si fero ad etade,
Ch'era sicuro'l quaderno e la doga,
Così s'allenta la ripa, che cade
Quivi ben ratta dall'altro girone:
Ma quinci e quindi l'alta pietra rade.

Ma voglia ed argomento ne' mortali,
Per la cagion, ch'a voi si manifesta,
Diversamente son pennuti in ali.

wo es sich kaum noch um ein Bild, sondern um ganz abstrakten Gebrauch der Begriffe handelt. Diesen Weg empor scheint Michelangelo bezeichnen zu wollen, wenn er Vers 4 vom viaggio redet; Febo aber, in dessen Strahlen der Hügel brennt, ist die Sonne, von der bei Dante in vielen Wiederholungen gesagt wird, wie sie den Berg bescheine und beleuchte. Michelangelo vergleicht sich Dante. Eben ist der Engel, der zur Eile mahnte, wieder davon geflogen. Jammernd sieht er ihm nach. Der Himmel hat ihn erbarmungslos allein zurückgelassen. Nur die erste Hälfte des Gedankens ist gegeben, die beiden fehlenden Terzinen hätten, wären sie geschrieben worden, vielleicht das enthalten, was Michelangelo hier bewegte, sich in Dante's Situation zu versetzen. Auch in Sonett LXIII scheint er diese in Gedanken gehabt zu haben. Wiederum steht er am Fuße des Berges, zu dem kein Weg emporführt, und klagt, von dem verlassen worden zu sein, der ihn allein emporzuleiten vermocht habe. „Damals lag das Gebirge im Sonnenlichte vor mir. Auf seinen Flügeln hätte ich mitemporfliegen können. Nun ist er verschwunden. So langsam schwebte er davon, daß ich auf längeres Verweilen hoffen zu dürfen glaubte. Damals hätte ich mit ihm emporsteigen können: jetzt ist es zu spät. Umsonst, darüber nachzudenken, was man früher hätte thun sollen."

Indessen, während wir Dante so den Grund liefern sehen, auf dem Michelangelo's Phantasie arbeitet, läßt Sonett LXIII zugleich erkennen, daß er Dante's Anschauungen veränderte und ausdehnte. Neu ist, daß Michelangelo die Sonne nun als untergegangen annimmt. Sie ist verschwunden und glüht nicht mehr den Berg an. Sie ist nicht mehr eine Leuchte für seine Füße. Sodann, daß die Sonne und der leitende Engel zu einer Person geworden sind, der er nachtrauert. Sein Gedicht ist eine Klage

um Phöbus, mit dessen Verschwinden ihm der Weg zum Heile auf ewig verloren sei. Sterben hätte ich sollen, wirft er sich vor, solange Phöbus Strahlen noch den Berg beleuchteten.

Weiter verdanken wir der angeführten Stelle des Purgatorio nun auch die Erklärung der seltsamen Wendung im Sonette, „daß, wenn er damals gestorben wäre, der Hügel ihm zur Treppe geworden wäre.“ Wir sehen daß Dante gerade dieses Bild gebrauchte, um zu zeigen, wie der steile Abhang, über den zum zweiten Umkreise empor kein Anstieg möglich schien, doch überwunden werde. Der Felsen wird zur Treppe, sagt er, gerade wie der zur Kirche emporsteigende Felsensteig, welche bei der Brücke Rubaconte über Florenz liegt. Diese Kirche, welche Dante nur andeutet ohne daß er sie zu nennen brauchte, ist die von San Miniato! Von dort aus war es gewesen, daß Michelangelo, nach dem Falle der Stadt, herabstieg, um sich im Glockenthurm der Kirche von San Niccolo unten zu verstecken als von den Leuten des Papstes nach ihm gesucht wurde! Von San Miniato hatte er den letzten Blick auf das sterbende Florenz geworfen, auf die Sonne, deren Licht erlosch! Wäre ich damals gestorben, sagte er sich später, dann wäre, wie für Dante einst der Abhang sich in eine Treppe verwandelte, der Berg von San Miniato auch mir zur Treppe geworden, auf der ich zum Paradiese geklommen wäre. Damals hätte mein Tod nicht nur meine Seele gerettet, sondern staunend würde die Welt auf mich gesehen haben. Aber — entschuldigt er sich — ich glaubte damals nicht, daß die Dinge so rasch sich erfüllen würden. Jetzt aber — schließt er — jetzt, sterbend ohne das begeisterte Gefühl jener Tage, findet die Seele den Weg zum Himmel nicht. Und was nützt es, sich jener Zeiten nun zu erinnern und zu fragen, was man hätte thun sollen?

Phöbus spielt eine doppelte Rolle in Michelangelo's Sonett. Als Sonne im eigentlichen Sinne bestrahlt er den Berg, und zugleich als der personificirte Geist der hingesunkenen Vaterstadt

nimmt er die Stelle des dantischen Engels ein, der den Weg zur Höhe empor kennt und der ihn zu zeigen bereit gewesen wäre, wenn man nur ihm hätte folgen wollen. Wir müssen immer bedenken, daß diese Gedichte nur für Michelangelo selbst und für die Wenigen geschrieben wurden, die genau wußten, um was es sich in ihnen handelte.

Wenn Michelangelo unter der Sonne Florenz versteht, so sehen wir nun zugleich, daß zumal das „freie Florenz" darunter verstanden war. Diese Anschauung läßt uns einen Schritt weiter thun.

Nach den furchtbaren Ereignissen von 1530 war Michelangelo still wieder an die Arbeit für die Grabmäler von San Lorenzo gegangen und die Statue der Nacht war die erste dann von den liegenden Statuen, die er dem Volke zeigte. Bekannt ist der Vers, den Strozzi daran heftete, und die Antwort, welche Michelangelo die „Nacht" selber darauf geben ließ. Sie scheine von Stein zu sein, hatte Strozzi gesagt, aber sie schlummre nur: man solle sie anrufen und sie werde aufwachen. Und darauf die Statue:

Laßt mich von Stein sein, laßt mich weiter schlafen,
Da solche Schmach und Schande uns betrafen!
Ein Glück, nichts mehr zu sehn und nichts zu hören!
Still! warum wollt ihr meinen Schlummer stören?

Für Michelangelo war die mit ganz anderen Gedanken begonnene Statue zum Symbol des in Unfreiheit versunkenen Florenz geworden. Mit demselben Recht, mit dem er die Stadt früher Phöbus genannt, konnte er sie jetzt unter dem Bilde der Nacht erblicken und ihr Worte in den Mund geben, die so betrachtet erst ihren vollen Inhalt empfangen.

Dies die zweite Epoche, in der wir Michelangelo Florenz personificiren sehen. Es folgt die dritte und letzte, in der er, in Rom lebend, sich zu den Verbannten rechnet und mit ihnen

auf Vernichtung des Tyrannen und Wiederherstellung der legitimen Freiheit hofft.

Aus dieser Zeit haben wir ein Madrigal, in welchem die Stadt als Frau und als Sonne angeredet wird.*)

O du, an Schönheit Engeln nur vergleichbar,
Kind und Geliebte denen, die dich schufen
Und nun in Sehnsucht sich um dich verzehren:
Schläft die Gerechtigkeit im Himmel denn,
Daß Einer für sich nehmen darf was Allen
In gleichem Maaß gehört? Laß deine Blicke
Wie ehedem uns leuchten, denn was nützt
Das Leben ohne dieses Lichtes Wohlthat?

Dies als Anrede der Verbannten. Und nun die Stadt selbst ihnen Antwort gebend:

O ihr, bleibt eurer heil'gen Sehnsucht treu!
Denn der, der euch beraubt: voll Furcht wagt er
Des großen Frevels Frucht nicht zu genießen.
Euch bleibt die Liebe doch, euch, arm und elend,
Bleibt Hoffnung, während er, im Ueberfluß,
Die rasende Begierde unerfüllt,
Mit leeren Händen doppelt und elend dasteht.

Mochte Herzog Alessandro bei Medici oder Herzog Cosimo der gewesen sein, dem so nachgesagt wird, daß er die Gunst der Stadt niemals wirklich genießen werde, jedenfalls gehört das Gedicht in viel spätere Zeiten als die, in welchen der Brief an Phöbus und die vier damit in Verbindung stehenden Gedichte entstanden zu sein schienen. Auffallend aber sind zugleich wieder gewisse Züge gemeinsamer Anschauung. Im letzten der vier Gedichte hatte Michelangelo den Vorwurf gegen die treulose Geliebte erhoben, daß sie zu sehr mit ihrer eignen Person geize:

*) Guasti, I. Fiorenza e gli esuli Fiorentini. Darunter von der Hand Riccio's: Di messer Michelagnolo Buonarroti intendendosi Fiorenza per la donna. „Unter der Frau ist Florenz zu verstehen.“ Vgl. L. M.'s. 5. Aufl. I, 517 ff., wo das Madrigal abgedruckt und eine wörtliche Uebersetzung gegeben ist.

das Licht des Himmels (la luce del cielo) sei denen doch zumeist bestimmt, die es am meisten bedürften. Diesen Gedanken finden wir im Madrigale wieder. Florenz ist das Licht des Himmels, die Sonne: Allen gemeinschaftlich gehört sie an: sie darf nicht den Einen leuchten, während die Andern ihres Lichtes beraubt sind. Michelangelo verlangt das mitzugenießen, was die feindliche Partei unrechtmäßiger Weise für sich allein vorwegnehme. Am Schlusse des Briefes an Phöbus hatte er Treue um jeden Preis, auch aus der Ferne versprochen: im Madrigale hier läßt er die personificirte Stadt selbst nun Treue geloben und Treue fordern, indem sie die Verbannten auf bessere Zeiten vertröstet.

Ich glaube ein anderes Madrigal noch als in dieser dritten Epoche entstanden ansehen zu dürfen: zugleich das fünfte und letzte der Gedichte Michelangelo's, die mit dem Gedanken Contenta del mie mal te sola veggio beginnen; dies jedoch von einem Geiste ruhiger Resignation nun erfüllt, die von der Leidenschaft in den vier anderen merklich abweicht.*)

Dich einzig sehe ich zufrieden bei meinem Unglück,
Aber gerade deshalb ist mein Verlangen so groß, dich zu lieben:
Frieden ist unmöglich für dich ohne meine Thränen
Und wenn ich stürbe, wäre es gut für dich.
Warum aber, wenn ich mein Herz bis zum Ueberfließen fülle
Mit Schmerz, weil du es willst,
Um diesem Leben zu entfliehen,
Zerreißt mich erbarmungslos diese Qual
Und verweigert mir trotzdem, zu sterben?
Das Sterben ist kurz,
Langsam das Vorschreiten deiner wilden Grausamkeit.
Aber wer ungerecht leidet
Der hofft weniger auf Erbarmen als auf große Gerechtigkeit.

---

*) Guasti, LXI. S. 100:
Te sola del mio mal contenta veggio;
Nè d'altro ti richieggio amarti tanto:
Non è la pace tua senza'l mio pianto;
E la mia morte a te non é'l mio peggio. cet.

Und deshalb: die Seele ohne Falsch
Trägt ihr Joch, und früher oder später
Hofft sie auf etwas, das außerhalb deiner Macht liegt,
Denn die Vergeltung des Märtyrerthums findet nicht auf Erden statt.

Die Stimmung, aus der dieses Gedicht hervorging, mußte eintreten als nach dem Tode Alessandro dei Medici's die Versuche der Verbannten gescheitert und zuletzt, nach der Schlacht von Montemurlo, unter Herzog Cosimo ein Zustand der Dinge herbeigeführt worden war, welcher als hoffnungslos erscheinen mußte. Michelangelo sagt: die Freiheit, wie ich sie Florenz wünschte, würde den Frieden dort heute nicht sichern. Die Dinge mußten so verlaufen. Was auch ist an mir gelegen? Unerträglich aber doch, das mitansehen zu müssen. Einziger Trost ist die Gewißheit einer Abrechnung im zukünftigen Leben. Wie sehr war es für Michelangelo jetzt geboten, solche Gedankenreihen in die unschuldigste Form zu kleiden. Nur er selber durfte den Sinn solcher Gedichte kennen. Die Spione des Herzogs berichteten aus Rom über jedes Wort, das die Verbannten sprachen, wer sie grüße, mit wem sie auf der Straße zusammenstanden. Eine unvorsichtige Aeußerung hätte den Buonarroti's in Florenz gefährlich werden können.*)

Vielleicht daß in die Anfänge dieser dritten Epoche, als ein Wiederaufwachen der Freiheit Michelangelo noch möglich erschienen war, ein Sonett zu setzen ist, in welchem wir den Gegensatz von Phöbus und Nacht abermals in anderer Art ausgedrückt finden, und das zugleich nun das letzte unter den Gedichten ist, in dem Phöbus vorkommt. Bei diesen Voraussetzungen ebenso klar und unverständlich, als es ohne sie unklar sein würde.**) Wenn Phöbus — heißt es darin — mit den leuchtenden Armen den kalten und feuchten Erdball nicht mehr umfange, dann sage das Volk, es sei Nacht geworden. Aber des Volkes Urtheil reiche

*) L. M. Cap. XVI.
**) Guasti, XLIII.

eben nicht weiter als es die Dinge verstehe. So schwach sei diese Nacht, daß wenn Jemand das kleinste Licht anzünde, ihr Leben gefährdet sei, so leicht sei sie, daß ein Schuß Pulver sie davonfliegen lasse. Wenn die Nacht überhaupt etwas sei, sei sie die Tochter der Sonne und der Erde; aber möge sie sein was sie wolle: wer sie lobe, sei im Irrthum; ein dunkles, wittwenhaft machtloses Geschöpf sei die Nacht, und ein Leuchtkäferchen vermöge ihr den Krieg zu machen. Diese Verse wären meiner Annahme nach um 1554 entstanden, als von Rom aus die Florentiner Verbannten den Versuch machten, unter Hülfe Frankreichs und im Namen der Freiheit mit den Waffen in der Hand die Republik wieder zum Leben zu bringen. Es spricht dafür der Umstand, daß das Gedicht sich in nur einer Abschrift unter den Papieren Luigi del Riccio's fand, des einzigen vielleicht, der als Agent Strozzi's damals über diese Dinge mit Michelangelo frei sich aussprechen durfte. Als Michelangelo einmal krank in Riccio's Hause lag,*) hatte er durch diesen Strozzi nach Paris sagen lassen, er werde dem Könige von Frankreich aus eigenen Kosten eine Reiterstatue in Florenz errichten, wenn er mit dazu verhelfe, daß der Stadt die Freiheit zurückgegeben werde. Daher vielleicht die Vergleiche, daß „ein Stückchen Zündschwamm" (wie man es damals für die Flinten brauchte**) genüge, die Nacht zu überwältigen, daß ein bloßes Fünkchen Licht der Nacht den Krieg machen könne. Unter den Florentinern in Rom herrschte damals wirklich der Glaube, die Zustände unter Cosimo in Florenz seien unhaltbar und ein Funke werde genügen, Alles in die Luft fliegen zu lassen. Der gewöhnliche Glaube der Verbannten.

Eine ganze Reihe von den Gedichten Michelangelo's werden

---

*) L. M. Cap. XV, 3.

**) — e tant' è folle
che l'esca col fucil la squarcia e fende.

Und später:
ch' una lucciola sol gli può far la guerra.

wahrscheinlich noch auf Florenz geschrieben sein. Der Verlust der Freiheit war das große Thema, das zu variiren der einsame alte Mann sicherlich nie aufhörte. Genossen für diesen Schmerz aber hätte er in den letzten Jahren wohl nicht mehr gefunden, selbst wenn er sie gesucht hätte. Längst vor seinem eigenen Tode war die Generation derer ausgestorben, die überhaupt von den alten Zeiten noch wußten. Wo waren 1564, als Michelangelo starb, die welche 1530 das assedio noch mit durchgemacht?

Florenz war zur Residenz der Herzöge von Toscana geworden. Auf einem Stiche des Martino Rota sehen wir zwischen den Portraits Cosimo's und seiner Gemahlin die geflügelte Fiorenza, mit dem Namen der etrurischen Städte des Herzogthums auf den einzelnen Flügelfedern. Als 1565 Don Francesco dei Medici mit seiner jungen Gemahlin einzog, empfing ihn an der Porta al Prato die Statue der Fiorenza in Gestalt einer schönen, lächelnden, blühenden Jungfrau (oder jungen Frau) zwischen zwei Gespielinnen: der „Treue" und der „Zuneigung".*) Als im Festzuge dann auch der „Wagen des Phöbus", bespannt mit vier Pferden, einherfuhr, dachte gewiß Niemand mehr an den Febo des Michelangelo.

---

Noch ein paar nachträgliche Bemerkungen.

Was poggio anlangt. Herder hat im „Geiste des Christenthums" (Suphan, XX, 115) ein schönes Capitel, das von den Personificationen des Geistes handelt. Er will die Bildersprache

*) sotto forma d'una giovane e bellissima e ridente e tutta fiorita donna. Vas. XIII, 213. Ed. Lem. Auch Christofano Gherardi's Fiorenza finde hier Erwähnung. — Perugia in una figura ignuda, avendo un cane in mano, lo mostra a una Fiorenza, ch'è dall' altra banda che corrisponde a questa, con un Arno accanto che l'abbraccia e gli fa festa. Vas. XI, 21. Nach 1554.

der nördlichen und südlichen Nationen, der Stände, der Berufsklassen, der Epochen im Allgemeinen, unterschieden wissen; besonders wichtig erscheint ihm dafür, ob ein Volk eine bildende Kunst habe oder nicht.

Wollten wir in dieser Richtung die Litteraturen durchgehen, so würde sich zeigen, wie seltsam oft der Gedankeninhalt der Worte wechselt und wie unter besonderen Umständen in verschiedenen Zeiten ein plus und minus hier zu constatiren ist.

Dante läßt den Berg der Erkenntniß vor unserer Phantasie aufsteigen, auf dessen Höhen das Paradies sich ausbreitet. Nehmen wir an, die in der Sonne glühenden Spitzen der Alpen hätten ihm dieses Bild geliefert, so träfen wir damit doch nur zum kleinsten Theil das, was als die eigentliche Quelle dieser Anschauungen bei ihm angesehen werden muß. Der Begriff Berg, Höhe, Gebirge hat für uns heute keinen geistlichen Beigeschmack. Wir denken bei Berg an reine Luft, Nähe der Wolken, weite Umschau und allerlei Geologisches und Geographisches. Ganz anders die Zeit Dante's. Der Berg an sich hatte Heiligkeit. Der Sinai, der Berg Tabor und der Oelberg verliehen diese Allem, was sonst Berg genannt werden konnte. Bonaventura legt in seiner Erklärung des neunten Capitels des Lucasevangeliums das Wort aus.*) Der Berg, heißt es da, ist geeignet für Betrachtung und Gebet. Sechs ist die Zahl der Vollendung, sechs Grade der Betrachtung giebt es. Der letzte ist der Anblick Gottes. Der Berg ist der Ort, von dem gelehrt werden kann (Bergpredigt). Er ist der Ort des Feuers (locus incendii), der Sonne wegen, die ihn bestrahlt. Der Berg ist der Ort der Zuflucht. Der Berg ist der Ort, wo Alles schweigt. Dante, der ganz in den Anschauungen der scholastischen Gelehrsamkeit drin steckte, empfing in diesen Elementen eine Direktion

*) Pariser Ausgabe von 1847, X, 464.

für seine dichtende Phantasie, als deren Resultat sein „Berg der Erkenntniß“ sich nun fast wie mit Nothwendigkeit ergiebt. —

Sodann was contento anlangt. Woher bei Michelangelo die Vorliebe für dieses Wort und seine Verbindung mit Florenz, die er in fünf Gedichten wiederholt? Unser „zufrieden“ deckt den Begriff contento nur zum Theil. Zufrieden ist, wer sich nicht beklagt. Die Crusca dagegen erklärt: sodisfatto, lieto, allegro.

Nun enthält die Göttliche Comödie die zwei großen Anreden an Florenz und in beiden findet sich das Wort oder sein Begriff wenigstens. Purg. 6, 127: Fiorenza mia ben puoi esser contenta — di questa digression cet. Und einige Verse später: Or ti fa lieta chè hai ben onde cet. Offenbar sind contenta und lieta hier dasselbe. Und dann die bereits citirte Stelle des Inferno: Godi Fiorenze, poichè se' si grande cet. „Nun freue dich Florenz, da du so groß bist.“ Godere erklärt die Crusca mit provare contentezza. Chi si contenta gode sagt das Sprichwort.*) Fast scheint es, als habe sich für Michelangelo, dem von Jugend auf Dante geläufig war, ein innerer Zusammenhang zwischen contento und Fiorenza gebildet. Esser contento war möglicherweise dem dantefesten Florentiner jener Zeit in derselben Weise eine Wendung, bei der an die Stadt gedacht wurde, als, wie wir sahen, fiorire und Fiorenza einander zu fordern schienen. Wir wissen wenig über diesen Zuwachs an Inhalt, der gewissen Worten einer Sprache so zuweilen zufliegen kann und dann auch wieder von ihnen abfällt. —

---

Frankreich hat es den übrigen Nationen im Hervorbringen allegorischer Figuren stets vorgethan. Frankreich war von Anfang an der günstigste Boden für sie. Lange vor Dante hatten

*) Rigutini e Fanfani, Vocabolario italiano della lingua parlata. (Ich weise auf dieses inhaltreiche Lexicon hin.)

Schaaren allegorischer Persönlichkeiten die französische Poesie erfüllt und waren zumal in die Deutsche hinübergetreten. Am allerüppigsten aber wucherte dies Geschlecht doch erst im 17. und 18. Jahrhundert und wunderbar ist, wie es dann mit so vielem Andern von dem Abgrunde der französischen Revolution verschlungen wurde.

Wie wenig die Welt dieser Schattenbilder jedoch entbehren könne, zeigt trotz der ausgesprochenen Abneigung unserer Zeit gegen allegorische Gestalten, die Lebenskraft mit der sie wieder auftauchen. Wir brauchen eine Germania, brauchen Siegesgöttinnen, Genien, Musen, ideale Gestalten, welche Dichtkunst, Philosophie, Industrie bedeuten. Und auch Amor wird ewig unentbehrlich bleiben. Das Allgemeine ist das Allmächtige.

Als Napoleon auf Sankt Helena gestorben war, durschauerte die Welt eine Erinnerung seiner vorübergegangenen Größe. Die zwanzig Jahre seiner Macht waren beinahe wie ein Jahrhundert für sich, das nun abschloß. Man sah auf ihn zurück, wie auf etwas längst Vergangenes. Man faßte mit einem Gedanken noch einmal alle die Erwartungen, die Bewunderung, die Furcht, den Haß und das Mitgefühl zusammen, das er erregt hatte, und Manzoni's Ode*) sprach den Zusammenklang dieser Empfindungen aus.

Was enthält dieses Gedicht? Nicht eine Silbe Detail, oder Chronologie, oder Erzählung. Nur Gefühle, abgerissene Betrachtungen, ein wehmuthsvolles Urtheil. Weder Napoleons Name, noch Paris oder Frankreich werden darin genannt. All' das versteht sich von selbst. Das was dem Dichter allein wichtig scheint der ungeheuren Erscheinung des Mannes gegenüber ist die Darlegung der Empfindungen einer Generation, der er bereits mythisch geworden war. Und doch enthält die Ode den ganzen Napoleon und alle seine Thaten, die eingeschmolzen aber

*) Von Goethe bekanntlich übersetzt und in seinen Gedichten zu finden.

gleichsam und in neue menschliche Formen gebracht, nicht mehr gemeine Aehnlichkeit mit ihrem Urbilde zur Schau tragen, sondern den Begriff „Napoleon" wie in einer Personification darbieten.

Die Tendenz, so zu verfahren, ist der Menschheit angeboren. Es liegt der Trieb in uns, gewisse Gedanken mit menschlicher Form zu umkleiden. Welcker spricht in seinen „Betrachtungen über die bildende Kunst" (Aus Anlaß von Schellings Rede über das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur) vom „Geiste der Hellenen".*) Am Abschlusse seiner Gedankenreihen sagt er: „Das Collektivum Hellenen müssen wir immer einem Individuum in der Vorstellung nähern, indem wir das Eigenste, Hervorstechendste und Bleibendste hervorheben und zusammenverbinden."

Der Ausdruck „nähern" ist vortrefflich. Welcker war gewiß weit entfernt, eine künstlerisch gestaltete „Grācia" der eignen oder der Phantasie seiner Leser aufzudrängen. Er tritt aus der Sphäre der bloßen historischen Empfindung nicht heraus: aber er nähert sich einer Anschauung. Er constatirt, daß, wenn man in der Richtung dieses historischen Denkens fortschreiten wolle, man endlich zum Anblicke eines Individuums gelangen würde. Für Welcker lag hier keine innere Nöthigung vor, in dieser Richtung weiterzugehen, aber setzen wir einen Künstler an die Stelle des Gelehrten und der Fortschritt ist vollbracht. 1827 war Europa erfüllt von begeisterter Theilnahme an den Kämpfen Griechenlands, das seine Freiheit zurückeroberte. Der Heldentod des Marco Botzaris fand einen Wiederhall von Trauer in allen Ländern. In David d'Angers' Phantasie erwachte der Gedanke, ihm ein Grabmal zu errichten. Sein schönstes Werk ist so entstanden: ein Griechenmädchen, das auf dem Grabstein des Helden liegend mit dem Griffel Botzaris' Namen darauf schreibt. Ein Abbild des nach Jahrhunderten wiederaufblühenden Volkes wollte

*) Kekulé, das Leben Welckers, S. 111.

der Bildhauer geben. Halb kindlich noch in den unverhüllten schlanken Formen, aber mit gedankenschwerer Stirn; nackt, um die Hülflosigkeit des jugendlichen Volkes anzudeuten; noch unfertig gleichsam, aber alles versprechend für die Zukunft: so, sagt David d'Angers, habe er Griechenland darstellen wollen.*) Nicht eine officielle Personification in Gestalt einer Graecia sollte geschaffen werden, sondern ein Bild dessen, was die Begeisterung des Augenblicks in des Künstlers Seele hervorgerufen hatte.

So auch stand Dante und Michelangelo der Inbegriff dessen vor der Seele, was Florenz ihnen war. Nur zuweilen in menschliche Formen eingehüllt, eine Frau, eine Geliebte. So denken auch wir heute. Unsere officiellen gemeißelten oder gegossenen Germanien, Borussien, Bavarien, mögen sie noch so schön oder colossal sein, werden mit unserem patriotischen Gefühl meist nur wenig zu thun haben. Wir sehen dergleichen nicht vor uns, wenn wir im Geiste das Vaterland anreden. Wir wollen mehr umfassen als eine bloße Gestalt gewährt. Hier ist Schinkel derjenige, der für Griechenland wieder am schönsten den Gedanken einer Personification aussprach, die das erfüllen sollte. Unter den „Gedanken über Kunst im Allgemeinen“, die zum Tiefsten gehören, was über Kunst gesagt worden ist und die sich in Schinkels Nachlasse fanden,**) wird ausgeführt, wie durch die Verbindung von Figur und Landschaft in gegenseitiger Verschmelzung der Charakter eines Landes darzustellen sei. „Wir wählen, sagt Schinkel, dazu Griechenland und stellen es dar als eine leise tretende, fast schwebende Gestalt in durchsichtig flatterndem Gewande, größtentheils nackt, mit dem Fuße

*) David d'Angers par H. Jouin, I, 173, Anm. 3. Vgl. auch das auf S. 141 dieses schönen und wichtigen Buches Gesagte. Delacroix malte aus derselben Begeisterung heraus, Griechenland auf den Ruinen von Missolungi, Lettres de E. Delacroix, II, 192.

**) von Wolzogen, aus Schinkels Nachlaß, III, 366.

einen schönen Schiffskiel leitend; Wimpel flattern vom Schiffe, und die blauen Küsten des Archipel erscheinen mit Tempeln verziert. Ein hoher Charakter prägt sich im Kopfe aus; Schönheit und Bewegung des Körpers und höchster Linienreiz herrschen überall."

In diesem halb landschaftlichen Sinne auch ist die Personification Italiens gegeben, die Leopardi, wie aus dem Geiste Dante's und Michelangelo's heraus, in seiner Ode All' Italia geschaffen hat.

O du, mein Vaterland! da stehn sie vor mir
Die Mauern noch, die uns're Väter bauten,
Die Säulen, Heiligthümer und die Bögen,
Durch die sie triumphirend einst gezogen:
Und wohin schwand ihr Ruhm?
Wehrlos, die nackte Stirne ohne Lorbeer
Und waffenlos die Brust — ah, welche Wunden!
Wie blutig, bleich erblick' ich dich! Zum Himmel
Seh' ich empor: die Welt frag' ich: wer hat
Dir, schönes Weib, das angethan? Sprecht aus:
Wer trägt die Schuld? Wer that es?
Wer hat mit Ketten deine beiden Arme
Belastet furchtbar?
Das Haar im Sturme fliegend, schleierlos
Sitzt auf dem Boden sie, trostlos, und Niemand
Bekümmert ihre Schmach.
Das Antlitz beugt sie wieder zu den Knien,
Verbirgt es drin und weint. O, mein Italien,
Wohl hast du Grund zu weinen! Du, geboren
Die Völker zu besiegen! —

Es konnte kein bloßes Spiel mit künstlerischen und litterarischen Erinnerungen sein, aus denen heraus Leopardi die menschliche Form wählte, um seine höchsten Gedanken an das Vaterland zu umkleiden. Er beginnt mit landschaftlichen Anschauungen. Italien, bedeckt von den Ruinen und Erinnerungen des ruhmvollen Alterthumes liegt vor ihm ausgebreitet, seine Geschicke schweben in großen Bildern ihm vor Augen vorüber: plötzlich redet er es als Frau an —: wer hat dir, schönes Weib, das

angethan? Der bloße Begriff krystallisirt in einem gegebenen Momente begeisterter Anschauung zu menschlicher Gestaltung.

Am Schlusse der Offenbarung Johannis wird Johannes vom Engel auf einen Berg geführt und ihm das Neue Jerusalem gezeigt. Vor seinen Blicken breitet sich mit ihren Mauern und Thoren die Stadt der Seligen aus und er sucht ihre Größe zu ermessen. Das geschieht in einer gewissen kindlich realen Art und es entspricht ihr, wenn Dürer in seinen Illustrationen zur Offenbarung aus Elementen, wie sie sein Jahrhundert ihm darbot, eine Stadt mit Mauern und Zinnen und Thürmen aufbaut. Cornelius in seinem „christlichen Epos", wie er die Entwürfe für die Mauern des Camposanto zuerst nannte, faßte das Ereigniß symbolisch. Die Worte, die der Engel braucht, daß das Neue Jerusalem „eine Braut des Herrn" sei (danach wohl hat Michelangelo die Kirche von San Miniato „seine Braut" genannt), gaben ihm ein, die himmlische Stadt in der Gestalt einer hehren Jungfrau zu symbolisiren, die von Engeln schwebend herabgetragen wird. Dies die letzte und erhabenste Darstellung einer personificirten Stadt durch einen neueren Künstler.

# Raphael's Schule von Athen.

---

## 1.

Es darf nicht Wunder nehmen, daß von der Schule von Athen immer wieder die Rede sei; Raphael gilt als der erste Maler aller Zeiten und die Schulen von Athen für sein bestes Werk.

Die „Camera della Segnatura", deren eine Wand sie einnimmt, liegt mit den übrigen Gemächern, welche Raphael im vaticanischen Palaste für Giulio II. und Leo X. ausgemalt hat, in einer Flucht. Ein viereckiger, gewölbter Raum mit Mosaikboden, weit und groß, aber doch den Charakter eines Wohnzimmers tragend. Die bunten Fenster wurden wohl schon 1527 eingeschlagen, die Wilhelm von Marseille gemalt hatte, auch das kunstreiche Täfelwerk ist nicht mehr an der Stelle, das ringsum bis zum Beginn der Gemälde auf Manneshöhe die Wände und Fensterleibungen bedeckte. Dennoch empfängt man den Eindruck des Festlichen, Fürstlichen, Vornehmen, den die Renaissance ihren Bauten durch die bloße Grazie der Verhältnisse zu verleihen weiß. Wie behaglich neben den großen Fenstern die kleinen Thüren in den Ecken das Private dieser Gemächer kennzeichnen. Wie angenehm die lichten, großen Fenster selber, mit den Marmorsitzen in ihren Leibungen. An zwei Wänden, nach Osten und Westen einander gegenüberliegend, schneiden diese Fensteröffnungen

hoch und breit in die Wände ein und verringern die für die Malerei bestimmte Fläche, während an den beiden andern Wänden die Thüren nur mit der einen Ecke ein Unbedeutendes fortnehmen. An den Fensterwänden sind hier der Parnaß, dort die verschiedenen auf die Rechtswissenschaft bezüglichen Darstellungen gemalt; auf den beiden vollen Wänden dagegen thronen Disputa und Schule von Athen von Angesicht zu Angesicht. Tief herab neigt sich in den Ecken das Kreuzgewölbe der Decke, alle vier Wände nach oben hin halbmondsförmig abschneidend. Auch das Gewölbe ist bedeckt von Malerei. Unzugänglich, unberührbar und dem Staub keine Ruhefläche bietend, haben diese Darstellungen am Besten den ursprünglichen Zustand bewahrt und lassen (soweit Raphael sie eigenhändig ausgeführt hat) im Vergleiche die Verderbniß erkennen, der die Wandgemälde im Laufe von soviel Jahrhunderten unterliegen mußten. Die ersten Angriffe erduldeten diese schon sieben Jahre nach Raphael's Tod, als die Deutschen und Spanier Rom stürmten. Ihre ungeschickte Wiederherstellung erregte den Aerger Tizian's, der sie zwanzig Jahre später sah. Wieder hundert Jahre später etwa schreibt ein Niederländer aus Rom, der die Wände zu copiren hatte, in wenig Jahren werde dem allgemeinen Urtheile nach von diesen Sachen nichts mehr zu sehen sein.*) Um 1700 reinigt und restaurirt sie Maratta, von da ab erfahren wir nichts Officielles mehr. Zu Goethe's Zeit (1787) hatten Schmutz und unverschämte Manipulationen der Copisten sie in traurigen Zustand versetzt. Heute zeigen sie eine trübe Reinlichkeit, die erkennen läßt, wie man in der Stille geputzt und aufgefrischt habe.

Die Composition der Schule von Athen hat wohl Jeder in Stich oder Photographie vor Augen gehabt. Man blickt in ein tempelartiges Gebäude hinein, das von geistig bewegten Menschen erfüllt ist. Nicht unmittelbar im Vordergrunde erhebt sich seine

*) Helbig, Histoire de la peinture en pays de Liège 254.

Architektur, sondern auf der Höhe einer mäßig erhobenen Plattform, zu der eine, das Gemälde in seiner Breite durchschneidende Treppe von wenigen Stufen hinaufführt. Das Gemälde empfängt hierdurch zwei Bodenflächen. Die erste ganz vorn, vor der Treppe, mit zwei Gruppen sitzender und stehender Gestalten, welche, rechts und links sich in den Rand verlierend, die Mitte hier unten freilassen. Die über der Treppe liegende Vorhalle des Tempels dagegen, zu der die Stufen emporführen, ist von Männergestalten völlig ausgefüllt. Auch die Treppe ist belebt und es verbinden sich so die beiden Gruppen unten mit der Masse oben. Genau die Mitte der oberen Gesellschaft und damit die des Gemäldes selber nehmen zwei nebeneinander stehende Männer ein: ein Greis und ein Mann in der vollen Kraft der besten Jahre. Der Greis, mit kahlem Schädel und straff herabhängendem weißen Barte und Haupthaar, hebt die Rechte mit zum Himmel deutenden Zeigefinger auf, unter dem linken Arme trägt er ein Buch. Sein Genosse, mit dunkelem Haar und Barte, streckt energisch demonstrirend die Hand uns gerade entgegen, während er mit der anderen ein Buch auf den Schenkel des einen vortretenden Beines gestemmt hält. Der Aeltere ist ruhiger in der Bewegung, der Jüngere energischer. Ein Kreis von Zuhörern jedes Alters umgibt sie zunächst, die der Verhandlung folgen und ihre Theilnahme zu erkennen geben. Aber auch die Fernerstehenden zeigen sich von ihr berührt: ein Gefühl scheint sich in der Versammlung zu verbreiten, als werde Jeder von den Beiden eben jetzt das entscheidende Wort sprechen, dessen Resultat eine überraschende Vereinigung oder ein großer Gegensatz wäre. Wer das Gemälde betrachtet, wird sofort fragen: welche Gedanken fliegen hin und her zwischen diesen Männern? Wer sind sie? Man wird die Namen verlangen. Und in der That hängt von den Namen der Beiden in der Mitte die Erklärung der gesammten Composition ab.

Diese Namen zu finden scheint nicht schwer. Zwei Männer, neben die kein dritter zu stellen wäre, kennen wir als die größten Philosophen, des Alterthums sowohl als der römischen Kirche, die sie als Zeugen Christi fast mit dem Range christlicher Theologen in sich aufgenommen hatte. Sie in solchem Maße die Uebrigen überragend, daß es einfach ihrer Namen nur bedarf, um den Begriff „Philosophie" überhaupt zu symbolisiren. Nun nennt Vasari in seiner Beschreibung des Gemäldes diese Namen, und zu allem Ueberflusse sehen wir auf dem Fresko selber zwei Bücher in den Händen der beiden Männer, mit Titelaufschriften, welche auf sie hinweisen. Aber von Vasari's Benennung weicht eine andere, gleichzeitig mit seinem berühmten Buche über die italiänischen Künstler hervortretende Deutung auf das Entschiedenste ab und findet in auffallender Art anderweitige Bestätigung. In diesem Zwiespalt liegt die Ursache der Streitigkeiten, zu denen das Gemälde Anlaß gegeben hat.

Was die Composition im Ganzen bedeute, ist freilich klar. Die über dem Fresko befindliche, zu den Deckengemälden gehörige weibliche Gestalt hat die Inschrift: Causarum cognitio, Erkenntniß der letzten Gründe. Sie verhält sich zum Gemälde wie, gegenüber an gleicher Stelle, die Gestalt der Theologie zur Disputa, und wie die der Poesie zum Parnaß. Disputa und Parnaß haben etwas Gleichartiges. Auf beiden Gemälden sehen wir neben einer Anzahl offenbar porträthafter Gestalten, für die sich jedoch keine Namen mehr ergeben, andere, die sich aus Attributen oder zugefügten Inschriften erkennen lassen. Diese benannten Figuren der Disputa und des Parnaß sind Bürger aller Zeitalter und erscheinen unbefangen in bald antiker, bald moderner Gewandung. Apollo ist nackt, die Musen zeigen sich zum Theil als vornehme Römerinnen des Cinquecento. Porträts und ideale Figuren mischen sich: wir nehmen an, daß ein den Inhalt dieser Compositionen vorherbestimmender Wille wirksam gewesen sei, von dem die Auswahl der Figuren ausging.

Auch für die Schule von Athen dürfen wir ihn voraussetzen. Hier aber ist die Benennung der einzelnen Gestalten schwieriger. Die beiden im Centrum stehenden Männer tragen Bücher, aber deren aufgemalte Titel sind neu. Die Figur und Inschrift auf der vor dem schreibenden alten Manne im Vordergrunde links stehenden Tafel, die auf eine bestimmte Persönlichkeit hinweisen würden, sind ebenfalls neu aufgemalt. Einiges ergibt sich dagegen von selbst. Sokrates verräth sein Profil. Der auf den Stufen der Treppe liegende fast nackte Philosoph muß wohl Diogenes sein. Ptolemäus, hergebrachter Weise mit der Königskrone auf dem Haupte, weil man ihn des Namens wegen für einen ägyptischen König hielt, hat die Erdkugel in der Hand, Zoroaster ihm gegenüber die Himmelskugel. Rechts neben ihnen, am Rande des Gemäldes, sehen wir Raphael's eigenes Porträt mit dem eines Unbekannten davor, nicht weit davon das des jungen Federigo von Mantua, Vasari zufolge. Noch mehr Benennungen ergeben sich, wenn wir, wie ich und Andere thun, annehmen, Raphael habe sich für die malerischen Motive der Angaben eines der Schriftsteller des eisernen Zeitalters bedient, welcher angibt, wie man seiner Zeit die Philosophen in den Gymnasien auf die Wände zu malen pflegte.*) Er beschreibt eine ganze Reihe charakteristischer Stellungen, welche auf der Schule von Athen benutzt zu sein scheinen; doch wollen Andere wieder dies nicht zugeben. Das Entscheidende für die Deutung der Composition liegt in diesen Figuren auch nicht, sondern, wie gesagt, in den beiden Gestalten der Mitte sowie dem schreibenden Greise im Vordergrunde links. Hier stehen sich die Angaben und die Annahmen scharf und, wie es scheint, unvermittelbar gegenüber.

Daß die Gemälde der Camera della Segnatura in Folge bestimmter höherer Anordnungen gemalt worden seien, bezeugt ausdrücklich Giovio (Jovius), Raphael's frühester Biograph.

*) Sidonis Apollinarius. Der Zusammenhang ist wohl unzweifelhaft. Vgl. Leben Raphael's, I, 260.

Zwar ist die kleine Lebensbeschreibung wohl lange erst nach Raphael's Tode entstanden, aber sie läuft der Vasari's voraus. Außerdem hat Giovio Einfluß auf Vasari's Arbeit. Möglich, daß Beiden noch die echten Vorschriften (praecepta) des Papstes vorlagen, und daß Vasari in seiner Deutung der Schule von Athen sehr werthvolle Dinge überliefert hätte. Denn auf Vasari, diesen ebenso liebenswürdigen als unzuverlässigen Schriftsteller, sind wir hier leider angewiesen. Kein Historiker, nicht das kleinste officielle Actenstück der Zeit erwähnt das Gemälde sonst. Als ältestes Material für seine Deutung fungirt mit unverdienter Ehre ein Stich des Agostino Veneziano, eines Schülers des Marc Anton, welcher 1524 einen Theil der Composition, die eben besonders hervorgehobene Gruppe im Vordergrunde links, aber nur zum Theil, gestochen hat. Da sehen wir als Hauptfigur, das Profil der Mitte des Gemäldes zugewandt, den schreibenden Alten, vollbärtig, das eine Bein auf eine kleine Bank gestellt und auf dem Knie mit der Linken den Folianten haltend, in den er schreibt. Nach rechts hin kommt neben seinem Knie ein knieender lockiger Knabe halb zum Vorschein, der mit ausgestrecktem Arme die auf den Boden gestellte Tafel hält, von welcher der Alte abzuschreiben scheint, während auf der anderen Seite, uns zugewandt, ein wenig nach rückwärts und ganz im Vordergrunde, ein zweiter Alter auf dem Boden kauert, gleichfalls in ein Buch schreibend. Er streckt den Hals vor und sucht mit den Augen zu erreichen was Jener aufzeichnet. Völlig hinter ihnen eine stehende Gestalt, die, mit gleicher Neugier sich vorbeugend, dem Alten über die Schulter blickt. Das Blatt ist mit rohem Grabstichel gearbeitet und würde uns gleichgültig sein, sähen wir nicht auf dem Buche des Alten sowie auf der Tafel vor ihm Stellen aus dem Evangelium des Lucas, in griechischer Cursivschrift geschrieben, so daß es scheint, als habe Agostino den Evangelisten Lucas in ihm erblickt. Vasari dagegen nennt den schreibenden Alten Matthäus und behauptet, es seien auf der

vor ihm stehenden Tafel nekromantische und geomantische Zeichen sichtbar. Heute, wie bemerkt, finden sich neugemalte Figuren und eine Inschrift auf ihrer Fläche, und es wird die Gestalt darauf hin Pythagoras genannt.

Der schreibende Alte trägt nichts an sich, was Bedenken erregen könnte, ihn als Evangelisten zu nehmen. Er sitzt da wie ein Evangelist. Die bildliche Darstellung der Evangelisten wie der Apostel schloß sich anfänglich so eng an die der heidnischen Philosophen an, daß wir auf den Sarkophagen der ersten Jahrhunderte Gestalten als Apostel oder Evangelisten empfangen, die von Philosophen nicht zu unterscheiden sind. Was die Evangelisten anlangt, kam allmälig dann eine doppelte Praxis auf. Entweder man stellte sie in ihrer Besonderheit dar, so daß auf den ersten Blick deutlich wäre, welchen man vor sich habe: ihre Attribute, Engel, Ochs, Löwe und Adler wurden dann recht sichtbar angebracht; oder man wollte nur im Allgemeinen die Thätigkeit des Schreibens hervorheben, ließ die Attribute fort und wiederholte den Typus eines schreibenden Mannes, der in ein und derselben Gestalt über jedes der vier Evangelien gesetzt werden konnte. Diesem Typus nun entspricht durchaus die Gestalt des schreibenden Alten auf der Schule von Athen, das Tintenfaß nicht zu vergessen, im gekrümmten Zeigefinger der linken Hand steckend, mit der das Buch auf dem höher gestellten linken Knie gehalten wird. Die Position ist so charakteristisch und für sich stehend, daß sie ohne die Absicht, einen Evangelisten darzustellen, kaum zur Anwendung gekommen sein würde. Wüßten wir sicher, daß von Raphael in der Figur des schreibenden Alten etwas Anderes hätte dargestellt werden sollen, als ein Evangelist, so müßte in der Herübernahme dieses Typus etwas Auffallendes gesehen werden.*)

Vasari's Beschreibung des Gemäldes ist, sechs und zwanzig

*) Kommt oft vor. Man sehe bei d'Agincourt. Auch eine der Elfenbeinschnitzereien in den Glaskästen der K. Bibl. a. d. 10. Jahrh. zeigt die Gestalt. Vgl. auch L. M. A. I, S. 349. (V. Aufl.)

Jahre nach Agostino's Stich, das erste Zeichen wieder, daß das Gemälde für Rom existirte. 1550 kam Vasari's Buch heraus, das, gleichlautend mit der zweiten Auflage von 1568, Folgendes als Erklärung der Composition bringt.

Dargestellt sei, „wie die Theologen die Philosophie und Astrologie mit der Theologie in Einklang brächten." Alle Gelehrten der Welt seien abgebildet, wie sie untereinander ihre verschiedenen Meinungen verföchten. Als eine Gruppe für sich (unten im Vordergrunde rechts) Astrologen, welche auf Tafeln Figuren und allerlei auf Vorausberechnung der Zukunft bezügliche Zeichen geschrieben hätten, die sie durch einige sehr schöne Engel den Evangelisten (die eben beschriebene Gruppe im Vordergrunde links) sendeten, von denen sie den Engeln gedeutet würden. Dazwischen liege Diogenes mit seinem Trinkgefäße auf den Stufen der Treppe. Da nun seien denn auch Aristoteles und Plato zu sehen, der eine mit dem Timäos, der andere mit der Ethik in Händen, und um sie her ein Kreis von Philosophen.

Nachdem Vasari so im Allgemeinen das Werk beschrieben, beginnt er wieder von vorn, es einzeln durchzunehmen. Er lobt die Schönheit der Gruppe der Geometer (unten rechts) und erklärt, daß der Jüngling, der mit ausgebreiteten Armen und gesenktem Haupte erstaunt dastehe, der bereits genannte Federigo von Mantua sei. Der mit dem Zirkel in der Hand tief sich niederbeugende Greis sei Bramante; dann Zoroaster, mit der Himmelskugel; dann Raphael selber. Perugino daneben nennt Vasari nicht, allein die Aehnlichkeit läßt ihn auch heute noch erkennen. Bei den Evangelisten (gegenüber) bewundert er das concentrirte Nachdenken, besonders bei denen, welche schrieben. Den alten, neben Matthäus kauernden, schreibenden alten Mann bespricht und lobt er besonders (rechnet ihn also nicht zu den Evangelisten), und schließt mit der Bemerkung, Raphael habe durch das Werk sich als einen Meister documentirt, der es von nun an mit den allerersten aufzunehmen im Stande sei.

Vasari's Schriften sind so voll von Nachlässigkeiten und Verstößen gegen den offenbaren Sachverhalt, daß wir, wo sich seinen Angaben widersprechende Notizen anderweit finden, gewiß nicht an ihn gebunden sind. Manches scheinbar Falsche aber erklärt sich auch aus seiner Art zu schreiben. So liebt er, nur um dem Ganzen größere Fülle zu verleihen, bei Aufzählungen den Plural. Wenn bei der Vordergruppe links von Evangelisten bei ihm die Rede ist, denen wunderschöne Engel Tafeln bringen, so kann er darum doch nur den einen schreibenden Alten und den einen Knaben neben ihm gemeint haben, den er für den zu Matthäus gehörigen Engel ansah, und es ist deshalb nicht geradezu nöthig, unter den anderen Figuren nach weiteren Evangelisten und Engeln zu suchen. Was aber kann Vasari im Sinne gehabt haben, wenn er die Evangelisten nekromantische und geomantische Zeichen erklären läßt? Anzunehmen wäre doch nicht, daß der Evangelist, oder die Evangelisten, Vasari's Sinne nach, neben den im Neuen Testamente enthaltenen noch andere Schriften verfaßt hätten. Vasari müßte mithin gemeint haben, daß die Zeichen auf der Tafel Dinge enthielten, die sich im Evangelium finden. Auf Agostino's Stich besteht die Schrift im Buche und auf der Tafel vor dem schreibenden Alten, den Vasari Matthäus nennt, aus auf die Geburt Christi bezüglichen Stellen: dem englischen Gruße und den prophetischen Worten eines Weibes, das die Geburt voraussagt. Auch Vasari muß angenommen haben, die nekromantischen und geomantischen Zeichen auf der Tafel hätten diese Prophezeiung enthalten. Und wenn er sagt, daß diese Zeichen von den Mathematikern, auf der anderen Seite des Gemäldes, gefunden worden seien, so folgt daraus, daß diese, Vasari zufolge, sich mit der Geburt Christi beschäftigen. Daß aber gerade Matthäus diese Zeichen gedeutet haben soll, hing wahrscheinlich zusammen mit der Legende, derzufolge Matthäus alle Sprachen verstand, in Aethiopien mit den dortigen Zauberern viel zu thun hatte und sämmtliche Aethiopier zum

Christenthum bekehrte.*) Wie er sich trotzdem auf Nekromantie und Geomantie eingelassen haben soll, ist unklar, da diese beiden divinatorischen Künste zu den von der Kirche auf das Strengste verbotenen Teufelsdingen gehörten.

Möglich, daß Vasari dergleichen bei seiner Beschreibung des Gemäldes in der Erinnerung lag. Dürfen wir aber annehmen, daß es mit Papst Giulio's Vorschrift und mit Raphael's Absichten stimmte? Oder hat, wie Scherer meint,**) Agostino's Stich erst Vasari auf den Gedanken gebracht, daß der schreibende Alte ein Evangelist sei? Lassen wir dies gelten: wie aber erklärt sich dann, daß Vasari's Beschreibung viel mehr enthält als sich Agostino's Stiche entnehmen ließ? Bei Agostino sehen wir Buch sowohl als Tafel von der Schrift gleichmäßig bedeckt und auf letzterer nichts von Zeichen und Figuren, die Vasari erwähnt. Fand sich diese Schrift auf dem Fresko und hat nur, weil auf dem Stiche das Buch für die Schrift nicht zureicht, Agostino die Tafel zu Hilfe genommen und die Zeichen, die er gleichwohl auf dem Gemälde hier vor Augen hatte, fortgelassen? Wäre dem so, so hätte Vasari dann nicht erst des Stiches bedurft, um seine eigene Anschauung zu gewinnen. Wir sind hier übel daran. Vasari's Angaben lösen sich, wo man ihnen näher rückt, an vielen Stellen in Dunst auf. Trotzdem, so lange das Gegentheil nicht feststeht, müssen sie stets berücksichtigt werden und der Nachweis ihrer etwaigen Haltlosigkeit ist eine schwierige Aufgabe der Kritik.

In demselben Jahre 1550, in welchem die erste Auflage des Vasari'schen Buches erschien, kam auch Ghisi's großer Stich der Schule von Athen heraus, in zwei Blättern, der erste des Gemäldes, der vor Volpato's Stich im vorigen Jahrhundert erschienen ist, denn alle anderen bis auf diesen sind geringe Nach-

*) Legenda aurea, CXL.

**) In einer, in der Wochenschrift für österreich. Gymnasialwesen 1872, II, 33 ff. erschienenen Kritik des L. Raph.

stiche nach Ghisi's Arbeit. Ghisi's Platte trägt in der einen Ecke die Erklärung, Paulus sei dargestellt, wie er auf dem Areopage zu Athen den unsichtbaren Gott verkünde. Buch und Tafel des schreibenden Alten erscheinen, obgleich der Stich ziemlich umfangreich ist, rein und unbeschrieben. Auch die Bücher in den Händen der Mittelfiguren sehen wir ohne Titelangaben. Ist 1550 Schrift irgendwelcher Art auf dem Fresko sichtbar gewesen, so hat Ghisi sie absichtlich fortgelassen, denn daß Paulus nicht mit der Ethik des Aristoteles in der Hand auftreten könne, ist selbstverständlich. Vasari sagt übrigens auch nicht, Etica und Timeo sei auf den Büchern zu lesen, sondern nur, Aristoteles und Plato hätten Ethik und Timäos in den Händen.

Ob Vasari Ghisi's abweichende Deutung nur übersehen habe, wissen wir nicht, auch nicht, ob er bei der Erwähnung der Arbeit Ghisi's in der zweiten Auflage seines Buches den Stich der Schule von Athen absichtlich ausließ, ebensowenig, ob in Rom eine, die Schule von Athen betreffende öffentliche Meinung existirte. Anzunehmen ist es kaum, da die Gemächer des Vaticans wohl erst im 18. Jahrhundert zur öffentlichen Sehenswürdigkeit wurden. Bis dahin standen sie in unmittelbarer Benutzung der Päpste und es brauchte Umstände, um in sie hineinzugelangen. Lomazzo, dessen Buch über die Malerkunst 1585 erschien, und der Vasari in allem Uebrigen sonst getreulich ausschreibt, nahm die Erklärung „Paulus in Athen" an. Auf einem Nachstiche des Ghisi'schen Stiches im 17. Jahrhundert finden wir beide Mittelfiguren zu Petrus und Paulus gemacht und mit Heiligenscheinen versehen, die noch später dann aber wieder sorgfältig aus der Platte auspolirt wurden. Bis zum Ende des 17. Jahrhunderts scheint die Sache zu ruhen, wahrscheinlich, weil bei der Verschmutztheit der Wand überhaupt kein lebendiges Interesse für das Gemälde vorhanden war. Erst um 1700 begann man sich im Großen wieder dafür zu interessiren, als Maratta sie reinigte, und Bellori (1695) die Beschreibung der Wandgemälde in den

vaticanischen Zimmern drucken ließ, in der er für die nächsten 150 Jahre nun den Grundton aller späteren Deutungen gab. Bellori zufolge irrt Vasari, wenn er den schreibenden Alten im Vordergrunde links für einen Evangelisten ausgibt, Pythagoras soll darin zu erkennen sein, den wir jetzt zum ersten Male genannt finden. Plato und Aristoteles in der Mitte bleiben bestehen. Außerdem werden nun aber den übrigen Figuren sämmtlich Namen gegeben, theoretische Bezeichnungen, aus dem Gedanken heraus, nur die Entwickelung der älteren griechischen Philosophie könne dargestellt worden sein. In Betreff der Namen sind Bellori's Nachfolger dann nicht immer derselben Meinung gewesen; daß griechische Philosophen aber in systematischer Zusammenstellung nur in Frage kommen könnten, ist nicht mehr bezweifelt worden. Ich übergehe, was von Platner, Passavant und Anderen, die sich in unseren Jahrhunderten mit Raphael beschäftigt haben, in dieser Richtung mit mehr oder weniger abschreibender Gelehrsamkeit vorgebracht worden ist: am Feinsten hat Trendelenburg in einem 1843 im Wissenschaftlichen Verein zu Berlin gelesenen Vortrage die Deutung der einzelnen Figuren in diesem Sinne durchgeführt.

Es bedurfte keiner großen Beweisführungen, um die Unhaltbarkeit dieser Position, als deren Vertreter ich der Einfachheit wegen Trendelenburg allein nenne, klarzulegen. Zwei Vorausbedingungen fehlen ihr. Trendelenburg hatte weder gezeigt, warum Agostino, Ghisi und Vasari irrten, noch historisch nachgewiesen, es habe im Jahre 1507, als das Gemälde in Auftrag gegeben wurde, in Rom die Idee überhaupt gefaßt werden können, als Repräsentanten der gesammten Philosophie nur die älteren griechischen Philosophen auszuwählen. Von diesem Gesichtspunkt ausgehend habe ich vor etwa zwanzig Jahren die Deutungsfrage zu bearbeiten begonnen. Es stellte sich mir, je weiter ich vordrang, in um so höherem Maße die Unmöglichkeit heraus, mit einer sicheren Entscheidung glatt abzuschließen. Zuletzt sprach ich

mich darüber in dem 1872 erschienenen ersten Bande meines Lebens Raphael's aus. Ich legte dar, was auf der einen Seite für die Deutung Plato und Aristoteles, auf der anderen für Paulus in Athen zu sagen sei, indem ich mich für keine von beiden entschied, sondern weitere Untersuchung vorbehielt. Fest schien mir nur zu stehen, daß auf dem Gemälde eine Darstellung des zu Anfang des 16. Jahrhunderts üblichen Studiums auf Schule und Universität beabsichtigt gewesen sei. Die Gruppe im Vordergrunde links repräsentire das Lesen und Schreiben als den primären Unterricht, die rechts die Unterweisung in den mathematischen Wissenschaften, die Versammlung, zu der man auf den Stufen hinaufsteigt, die eigentliche Philosophie. Welche Namen man bei dieser Auffassung des Ganzen den einzelnen Gestalten gebe, sei ziemlich gleichgültig, und ob Plato und Aristoteles oder Paulus in Athen in den Mittelfiguren zur Erscheinung gebracht worden seien, sogar unerheblich.

Diese Unparteilichkeit wollte man nicht gelten lassen. Zwar hatten meine Ausführungen von Anfang an den Erfolg gehabt, daß die Durchführung der Benennung sämmtlicher Figuren aufgegeben worden war, um so energischer aber hielt man daran fest, nur die griechische Philosophie in organischem Aufbau könne dargestellt worden sein. Man demonstrirte dabei im Allgemeinen aus dem Habitus der Gestalten heraus mit dem Hinweise auf die Unmöglichkeit, daß sich die Dinge anders verhielten. Zuletzt kam von unerwarteter Seite ein neues Element in die Bewegung, als Wilhelm Scherer die Quelle nachwies, aus der der historische Inhalt der Composition zu erklären sei.*)

Bereits beim Wiederabdrucke des Vortrages von 1843 in der Sammlung seiner kleinen Schriften (Leipzig 1871) hatte Trendelenburg in einer Anmerkung hingeworfen, Agostino's Stich mit den Lucasversen sowie Ghisi's Stich mit der Erklärung

---

*) S. o. S. 70. Anm. 2.

Paulus in Athen, und nicht weniger Vasari's Hineinbringen der Evangelisten seien vielleicht „von einem klugen Kopfe in Umlauf gesetzt worden, der schon damals der heidnischen Philosophie die Ehre im Vatican mißgönnte, und daher das natürliche Verständniß der Gestalten zu Gunsten des Evangeliums umdeutete." Diesen Gedanken nahm Scherer auf. Es habe früh bereits, nimmt er an, eine doppelte Deutung des Gemäldes stattgefunden im Sinne zweier Parteien, die ein Interesse daran gehabt, jede die ihrige aufrecht zu erhalten. Die eine Deutung nennt Scherer die „geistliche" (Paulus in Athen), die andere die „weltliche" (Plato und Aristoteles). Eine von beiden könne doch nur, meint er, der Weisung des Papstes und der Ansicht Raphael's entsprochen haben.

Scherer entdeckt den Punkt, wo sich die Frage entscheidend packen lasse, in der vor dem schreibenden Alten der Vordergruppe links stehenden Tafel, welche der knieende Knabe aufrecht hält. Meiner Ueberzeugung nach ist diese Tafel, wie bereits gesagt worden ist, neuerdings übermalt und nicht mehr zu beurtheilen, was früher darauf stand. Zwar ist nicht zu leugnen, es könne auch vor der Uebermalung genau dasselbe dagestanden haben was heute sichtbar ist, allein es nöthigt Nichts zu dieser Annahme. Scherer, auf den Ausspruch einer Autorität hin (deren Irrthum unzweifelhaft ist), nahm an, die Tafel sei von Raphael selbst so beschrieben und bemalt worden wie sie heute erscheint.*) Damit war in seinen Augen der schreibende Alte als Pythagoras bestätigt und die Inschrift auf Agostino's Stich außer Rechnung gesetzt. Dies vorausgesetzt, zeigt Scherer nun, woher die Idee der Composition geflossen sei.

*) Herr Professor L. Jacoby in Wien, der auch in Betreff des raphaelischen Selbstporträts auf der Schule von Athen irrte. Vgl. Springer's Besprechung meines L. R's. im dritten Hefte der Lützow'schen Zeitschrift 1873, wo er sich auf Jacoby beruft. Meine Abwehr (Berlin 1873 bei Dümmler) S. 7. Meine Notiz in der Nationalzeitung vom 30. November 1878. Springer scheint zurückzuziehen: Dohme, IV, 503, Anm. zu S. 182. (Das hier gegebene Porträt Raphael's in Holzschnitt ist eine Phantasiearbeit.)

Schon vor Trendelenburg war der Versuch gemacht worden, unter den Gestalten, welche die Mittelfiguren in nächster Nähe umgeben, den berühmten Uebersetzer des Plato ins Lateinische, dessen Arbeit heute noch gilt, Marsilio Ficino, zu erkennen. Im Dome von Florenz steht auf Marsilio's Grabdenkmal dessen zwar zwei und zwanzig Jahre nach seinem Tode (1499—1521) gearbeitete, jedenfalls aber individuell ähnliche Büste. Außer in ihr erkennen wir Marsilio's Porträt auf verschiedenen Freskogemälden, wo er im Gefolge der Medici erscheint.*) Keins derselben deckt sich mit einer der genannten Figuren der Schule von Athen. Wahrscheinlich aber hat Trendelenburg solche Vergleichungen nicht vorgenommen, sondern auf gut Glück diese Aehnlichkeit behauptet, wie ebenso leicht auf Grund scheinbarer Uebereinstimmung mit einer viele Jahrzehnte später geprägten Medaille der in der Reihe rechts die erste Stelle einnehmende Greis für Bembo erklärt worden ist. Bembo war 1507 ein junger, frecher Anfänger, der mit Lucrezia Borgia Briefe wechselte. Genug, Marsilio Ficino war genannt worden, und Scherer, der, was Trendelenburg hier unterlassen hatte, Marsilio's Schriften untersuchte, stieß auf den Auszug aus Plato's Büchern über die Republik: Scherer's Meinung nach hat Raphael eine Verkörperung des hier gegebenen Systems der Platonischen Philosophie in der Schule von Athen unternommen und bis zu lächerlicher Uebereinstimmung an manchen Stellen durchgeführt. Von einem Anhänger des Marsilia, folgert er dann weiter, müsse Raphael's Instruction für das Gemälde ausgegangen sein.

Damit schien Paulus ein für allemal beseitigt zu sein. Als ein wahrer Segen wurde aufgenommen, daß auf dem langjährigen Kampfplatze endlich der Frieden dictirt war. Marsilio Ficino, an dessen Schriften vor Scherer Niemand gedacht hatte, wird heute schon so sicher als der geistige Urheber der Schule von

*) Vasari, IV, 187. (Botticelli in Pisa); V, 76 (Ghirlandajo in Florenz).

Athen angesehen, daß man nicht einmal mehr für nöthig hält, Scherer zu citiren, wenn man die Thatsache erwähnt. Die einzige Stelle, wo ich auch heute noch, unabhängig von dieser Hypothese, eine für meine Untersuchungen sprechende Meinung finde, ist Burckhardt's Cicerone. In der letzten Auflage dieses ausgezeichneten Werkes sehe ich meine Idee, es habe im Allgemeinen nur der Unterricht in seinen verschiedenen Stadien dargestellt werden sollen, festgehalten, während die persönliche Deutung der Mittelfiguren als gleichgültig übergangen wird.

2.

Der Versuch, den Aristoteles der Schule von Athen gegen Paulus einzuwechseln, mußte allerdings wie ein Einbruch in die historischen Güter des Publikums erscheinen. Eine gewisse Anschauung der Renaissancezeit ist uns ins Blut übergegangen und ihr entspricht die Idee, welche über die Schule von Athen heute gang und gebe ist. Die Darstellung der griechischen Philosophie mit Plato und Aristoteles in der Mitte, in den Gemächern des Vaticans auf die Wand gemalt! Ein freisinniger, unbefangener Papst, der den Befehl dazu ertheilt! Ein junger, unstudirter Maler, aber ein Genius, in dessen Seele jeder große Gedanke sofort Wurzel schlägt und Blüthen und Früchte trägt, als vollführende Kraft dieses Befehls! Die ersten Gelehrten Roms wahrscheinlich, die ihm dafür zutragen, was die Wissenschaft des Tages und des Alterthums bieten! Lauter befriedigende, historisch beglaubigte Bilder. Solche Zeiten waren einmal; sie können vielleicht wiederkehren, denken wir. Ein beruhigender Anblick, in den Tagen der höchsten künstlerischen Entwickelung Europa's solche Aufgaben gestellt zu finden. Für Michelangelo die Weltschöpfung und das Weltgericht. Für Raphael die Blüthe der griechischen Gedankenwelt. Wer sollte nicht an einer solchen Deutung eines solchen Denkmales festhalten wollen?

In diesem Sinne hat immer noch Goethe die schönste Erklärung des Werkes gegeben. In der Farbenlehre*), sicherlich einem der herrlichsten Bücher historischen Inhalts, die in Deutscher Sprache erschienen sind, sagt er: „Plato verhält sich zu der Welt, wie ein seliger Geist, dem es beliebt, einige Zeit auf ihr zu herbergen. Es ist ihm nicht sowohl darum zu thun, sie kennen zu lernen, weil er sie schon voraussetzt, als ihr dasjenige, was er mitbringt und was ihr so noth thut, freundlich mitzutheilen. Er dringt in die Tiefen, mehr um sie mit seinem Wesen auszufüllen, als um sie zu erforschen. Er bewegt sich nach der Höhe, mit Sehnsucht, seines Ursprungs wieder theilhaft zu werden. Alles was er äußert, bezieht sich auf ein ewig Ganzes, Gutes, Wahres, Schönes, dessen Forderung er in jedem Busen aufzuregen strebt. Was er sich im Einzelnen von irdischem Wissen zueignet, schmilzt, ja man kann sagen, verdampft in seiner Methode, in seinem Vortrag.

„Aristoteles hingegen steht zu der Welt wie ein Mann, ein baumeisterlicher. Er ist nun einmal hier und soll hier wirken und schaffen. Er erkundigt sich nach dem Boden, aber nicht weiter als bis er Grund findet. Von da bis zum Mittelpunkt der Erde ist ihm das Uebrige gleichgültig. Er umzieht einen ungeheuren Grundkreis für sein Gebäude, schafft Materialien von allen Seiten her, ordnet sie, schichtet sie auf und steigt so in regelmäßiger Form pyramidenartig in die Höhe, wenn Plato einem Obelisken, ja einer spitzen Flamme gleich, den Himmel sucht.

„Wenn ein Paar solcher Männer, die sich gewissermaßen in die Menschheit theilen, als getrennte Repräsentanten herrlicher, nicht leicht zu vereinender Eigenschaften auftraten; wenn sie das Glück hatten, sich vollkommen auszubilden, das an ihnen Aus-

---

[1]) Goethe, XXXIX, 65. Ausg. v. 1840. — Heinse hat im Ardinghello, II, 32, eine schöne Beschreibung des Gemäldes, wobei er wunderlicher Weise annimmt, Vasari erkläre es für Paulus und Aristoteles. Vgl. auch Braun's Leben Raphael's, S. 202. Auch was er S. 288 sagt.

gebildete vollkommen auszusprechen, und nicht etwa in kurzen lakonischen Sätzen gleich Orakelsprüchen, sondern in ausführlichen, ausgeführten, mannigfachen Werken; wenn diese Werke zum Besten der Menschheit übrig blieben, und immerfort mehr oder weniger studirt und betrachtet wurden: so folgt natürlich, daß die Welt, insofern sie als empfindend und denkend anzusehen ist, genöthigt war, sich Einem oder dem Andern hinzugeben, Einen oder den Andern als Meister, Lehrer, Führer anzuerkennen. — —

„Wie die Völker, so theilen sich auch die Jahrhunderte in die Verehrung des Plato und Aristoteles, bald friedlich, bald in heftigem Widerstreit; und es ist als ein großer Vorzug des unsrigen anzusehen, daß die Hochschätzung Beider sich im Gleichgewichte hält, wie schon Raphael, in der sogenannten Schule von Athen, beider Männer gedacht und einander gegenübergestellt hat."

Warum nicht Raphael diese Weltanschauung zutrauen? Wir wissen aus andern Werken seiner Hand, wie er das Historische in Männern und Ereignissen zu erfassen und darstellend zu erschöpfen wußte. Wenn Menschen erst einmal auf einer gewissen geistigen Höhe stehen, so blicken sie in die Tiefen aller Thäler rings herum mit leicht streifendem Blick hinein, zu denen Andere mühevoll den Zugang unten vergebens suchen. Raphael gleicht Goethe darin, dem der Genius der Geschichte die Worte in die Feder gegeben zu haben scheint, mit denen er das Gemälde so einfach aus den höchsten Gedanken der nach Wahrheit ringenden Menschheit deutet. Zwar hat Goethe auch nur aus der eignen Zeit heraus geurtheilt, aber die Zeit, wo er in Rom das Gemälde zuerst sah, und die Anfänge des Reformationszeitalters, in denen es entstand, hatten Aehnliches. Man bereitete sich auf das Reich der Freiheit vor, das da kommen sollte.

Wie würde Goethe sich erst gegen Paulus statt Aristoteles gewehrt haben! Unbegreiflich wäre ihm gewesen, daß man den

finstern Repräsentanten der kriegführenden Kirche, auf dessen Namen mit so viele verbrannt, gemartert oder gehangen worden waren, an die Stelle des Aristoteles setzen möchte. Goethe würde nichts von Paulus haben wissen wollen, auch wenn ihm die Deutung Paulus in Athen mit noch so guten Gründen als die nothwendiger Weise einzig richtige demonstrirt worden wäre. Er hätte aus eignem Majestätsrechte an Plato und Aristoteles festgehalten. Wir sehen Goethe die Machtvollkommenheit, so zu verfahren, bei einer anderen Gelegenheit geradezu in Anspruch nehmen. Bekanntlich hatte auch er in dem alten Streite über die Bedeutung der Aristotelischen „Reinigung der Leidenschaften" Stellung genommen und seine eigne Auslegung des Gedankens mitgetheilt. Von philologisch fachmännischer Seite wurde ihm widersprochen. Er aber läßt sich nicht irre machen. Es sei möglich, sagt er, daß von ihm Etwas in den Aristoteles hineingetragen sei, was nicht in diesem liege. Ihm, Goethe, komme es jedoch darauf an, einen Gedanken aus Aristoteles herauszulesen, der für ihn, Goethe, fruchtbar sei. Wolle man das nicht gelten lassen, so könne er es Niemand verwehren, er aber — (dies der Sinn seiner Worte) — werde trotzdem an seiner Erklärung festhalten, weil deren Consequenzen ihm für seine eignen Anschauungen unentbehrlich seien.*)

Ohne Zweifel ist in historischen Dingen dies stets der Standpunkt des Publicums, und öfter als man denkt der Gelehrten. Auch Bellori hatte von ihm aus geurtheilt. Seiner Zeit, zumal, als Albani Papst geworden war, herrschte in Rom jene antiquarische Begeisterung, aus der Winckelmann und die Deutsche Philologie schließlich so schöne Kräfte zogen. Mit dem kirchlichen Leben hatte sie Nichts zu thun. Was war Paulus für Bellori? Was aber auch waren ihm die philosophischen Lehren des Alterthums? Bellori war Antiquar. 1685 bereits hatte er in gräu-

*) Jacob Bernays, Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama, S. 84.

lichen Kupferstichen nach römischen Antiken die Bildnisse der berühmten Männer des Alterthums, voran die der Philosophen, herausgegeben; als er zehn Jahre später die Schule von Athen erklärte, lag ihm wahrhaftig Nichts darin, wie Raphael und sein Jahrhundert persönlich sich zu dem gestellt, was diese Philosophen lehrten, sondern er wollte ihre Gestalten auf dem Gemälde nachweisen, ihrer so viele als irgend darauf Platz hatten.

Trendelenburg geht bei seiner Deutung ebenso unbefangen, wenn auch in anderer Richtung, der persönlichen Neigung nach. Er, von dem, wo es sich um Aristotelische oder Platonische Textinterpretation gehandelt hätte, sicherlich die geringsten Umstände sorgfältigst zu Rathe gezogen worden wären, glaubt Raphael's Gemälden gegenüber den Standpunkt eines Dilettanten offen eingestehen zu dürfen. Seiner Zeit war noch für die Erklärung von Kunstwerken jedes Zeitalters die Methode der Archäologen die hergebrachte. Fast immer hatten diese damals noch mit Statuen, Basreliefs, Münzen oder dergl. zu thun, welche, wie vom Himmel gefallene Meteorsteine daliegend, weder verriethen, wie sie zu Stande gekommen, noch wie sie an den Ort gerathen waren, wo man sie entdeckte. Oft war man gezwungen, Notizen mit ihnen in Verbindung zu bringen, von denen die nächstliegende weit genug entfernt lag. Man operirte mit Hypothesen jeden Werthes, durfte ignoriren, was nicht paßte, und sich nach eigner Wahl zu den Sachen in ein persönliches Verhältniß setzen. Dieser hergebrachten Freiheit sich zu bedienen, schien bei einem Werke Raphael's nun gar das Erlaubteste. Trendelenburg z. B. erklärt den unten an der Treppe liegenden, von Raphael, wie wir sehen werden, nach Vollendung des Mailänder Cartons noch in die Composition hineingebrachten Mann für Epiktet. Die römische Form der Stiefel leitet ihn darauf.

Hier hätte doch erörtert werden müssen, ob im Bereiche der Renaissancekunst der Unterschied römischer und griechischer Fußbekleidung bekannt gewesen, und irgendwo sonst in dieser Weise

durch Form der Stiefel ein nationales Verhältniß angedeutet worden sei. Trendelenburg ist weit entfernt von solchen Untersuchungen. Erst beim Wiederabdruck des Aufsatzes in den kleinen Schriften, 28 Jahre später, erkennt er in einer Nachschrift an, daß er nicht als fachmännischer Kunsthistoriker geschrieben habe, meint also immer noch, man könne über neuere Kunst schreiben, auch ohne Fachmann zu sein.

Scherer hat das Verdienst, auf Grund des gesammten literarischen Materiales, von dem nichts übergangen wird, eine neue Hypothese aufgestellt zu haben. Er begibt sich auf den Boden des 16. Jahrhunderts und fragt, was in seinem Sinne als möglich anzunehmen sei.

Allein auch Scherer nimmt sich die Freiheit, bei Seite zu lassen, was von mir über das allmälige Entstehen der Compositionen der Camera della Segnatura gesagt worden war. Ich hatte darauf hingewiesen, daß zu untersuchen sei, ob Raphael nicht vielleicht die erste Composition der Schule von Athen mit der Absicht, Plato und Aristoteles darzustellen, begonnen habe und im Laufe der Arbeit erst aus Gründen, die sich wenigstens debattiren ließen, zu Paulus in Athen übergegangen sei. Ich war auf diesen Gedanken aus Erwägungen über die nachträgliche Umwandlung vieler Compositionen Raphael's gekommen, in die er bei fortlaufender Arbeit immer schärfere dramatische Effecte hineinzulegen verstand. Ich hatte für Disputa und Parnaß Erweiterungen der ersten Intention nachgewiesen, ꝛc. Scherer hält die beiden Gesichtspunkte im Auge, daß in Rom eine weltliche und geistliche Partei sich bekämpft hätten und daß Marsilio Ficino die Quelle der Composition sei. Meiner Ansicht nach kann die Schule von Athen nur im Zusammenhang mit den anderen Wandgemälden der Camera della Segnatura, sowie im Hinblicke auf die vorhandenen Handzeichnungen erklärt werden. Auch Scherer also, indem er nur das berücksichtigt, woraus sich fruchtbringende Anschauungen für ihn entwickeln, steht seiner

Natur nach auf dem Standpunkte Bellori's, Goethe's und Trendelenburg's. Unwillkürlich sucht er Paulus, weil er ihm nicht paßt, zu beseitigen. Er würde eine Verminderung des öffentlichen Gedankenschatzes darin erblicken, wenn die Deutung Paulus in Athen durchdränge*).

Mein Interesse für Paulus will ich jetzt nun auch nicht ableugnen. Es wuchs allmälig. Seitdem ich Renan's Angriffe gegen ihn gelesen, habe ich ein Auge darauf gehabt, wie sich die verschiedenen Jahrhunderte zu Paulus gestellt. In den Untersuchungen, wie die Auffassung des Charakters und Thätigkeit bedeutender Männer in den Epochen unserer Entwickelung gewechselt hat, lag immer ein Reiz für mich. Paulus gegenüber sah ich diese Untersuchung als ein ganz frisches Gebiet vor mir liegen. Der persönliche Standpunkt der Uebrigen ist also auch der meinige. Es ist der allgemein menschliche: jede Epoche beurtheilt die Charaktere, deren Gestalt die Jahrhunderte überdauert, nach den nutzbringenden Gedanken, die sie ihnen entnimmt. Wir behandeln auch die Epochen selbst so. Immer wechselt das Bedürfniß und zugleich die Methode der Ausnutzung. Von Zeit zu Zeit wird dieser Wechsel constatirt. Während die antike Kunstgeschichte früher mit den julischen Kaisern abschloß, fangen wir jetzt an, die Entwickelung der Kunst unter den späteren Kaisern zu verfolgen. Während die politische Größe Roms für unsere frühere Anschauung nur auf den Kriegen und den inneren Kämpfen der Republik beruhte, haben die Zeiten der Diocletiane, Constantine und Justiniane immer größere Wichtigkeit empfangen und die Wandlungen Cicero's für Viele bereits weniger realen Gehalt heute als die des Kirchenvaters Augustinus. Wenn ich

[1]) Scherer, der meine Meinung, daß Raphael den Sidonius Apollinoris gekannt habe, annimmt, legt Werth auf die einzelnen von diesem beschriebenen Philosophen. Ich glaube, daß Raphael dem Sidonius nur die malerischen Motive entnahm, ohne sich um deren Träger zu kümmern, deren philosophische Ueberzeugungen seiner Zeit zum Theil gleichgültig waren.

nicht irre, gehen wir Zeiten entgegen, in denen sehr ernsthaft erwogen werden wird, ob das, was wir bisher als „Geschichte" von der älteren Generation empfingen und in ziemlich gleicher Redaction der jüngeren weitergeben, in seinem Bestande nicht einer Umprägung bedürftig sei. Die Geschichte der religiösen Ideen tritt als Etwas, das gewußt werden muß, immer näher heran. Wenn davon die Rede sein soll, daß Marsilio Ficino's Platoübersetzungen die Quelle des bedeutendsten Raphael'schen Gemäldes seien, so sind damit eine Reihe anderer Fragen angeregt, deren Beantwortung die Bedeutung des Gemäldes für uns nur steigern kann. Um festzustellen, was Giulio II., wenn er Raphael mit der Darstellung der Philosophie beauftragt, gemeint haben könne, und um die Hypothese „Marsilio Ficino" von Grund aus zu erörtern, ist ein Rückblick auf die Stellung nöthig, die man in den verschiedenen Epochen innerhalb der katholischen Kirche zu den Philosophen des Alterthums angenommen hat.

Das mit dem Beginne des römischen Imperiums beginnende Christenthum hatte drei gewaltige Gegner, die zu besiegen Jahrhunderte nöthig waren. Aber der Sieg ward errungen. Das Christenthum brachte es dahin, daß in der kaiserlichen Beamtenhierarchie eine Staatsform sich bildete, die mit ihm verträglich war. Es bewirkte, daß die heidnischen Tempel sich allmälig schlossen und die im ganzen Dasein der damaligen Welt so tief wurzelnden Priestercollegien abstarben. Es bedurfte furchtbarer Kämpfe, um dies ins Werk zu setzen, aber es gelang. Der dritte Gegner aber, die griechische Philosophie, war nicht aus der Welt zu schaffen. Gerade in der Zeit, wo die Kirche als die herrschende Macht eintrat, sproßte ein Aufwuchs philosophischer Secten auf, unter dem sie, siegreich wie sie war, zu ersticken drohte. Ein ergreifendes Bild der Verwirrung, welche die Welt erfüllte, liefert dasjenige Buch, das von seiner Entstehung ab

zu den Büchern gehört hat, deren Wirksamkeit niemals unterbrochen worden ist, die Confessionen des Augustinus.

Wer sich in die Schriften des Augustinus einmal hineingelesen hat, den verlassen sie nicht wieder. Immer wird uns der Charakter am Meisten anziehen, der bei leidenschaftlich vordringender Kraft die Besonnenheit wahrt. Wir empfinden sinnlich beinahe die Gewalt, mit der er sich auf seine Gegner stürzen möchte, und bewundern die maßvolle Behandlung der Fragen, die er eingehend und behutsam debattirt, um ihnen gerecht zu werden. Von diesen Gegnern sind die vornehmsten die neuplatonischen Philosophen. Auf Plato's Schriften hin, der vierthalbhundert Jahre vor Christo gestorben war, hatte sich im zweiten und dritten Jahrhundert nach Christo eine weitverbreitete und mächtige Philosophie gebildet, deren Lehre der des Christenthums nahe zu kommen schien. So nahe, daß Augustinus in der Darlegung der Unterschiede des Christenthums und der neuplatonischen Philosophie eine seiner Hauptaufgaben sah. Die neuplatonischen Porphyrius, Plotinus, Apulejus u. s. w. sind die Männer, die er mit Ruhe und Hochachtung zu überwinden trachtet.

Wir können uns die Macht der Augustinischen Schriftstellerei nicht groß genug vorstellen. Augustinus hat die Gabe, (die er zu einer Kunst ausbildete) über alle Dinge vom rein menschlichen Standpunkte zu sprechen und uns das Gefühl der Wahrhaftigkeit einzuflößen. Es giebt keine Themata für ihn, die umgangen oder auch nur mit Vorsicht behandelt werden müssen. Er zieht das Geheimste ans Tageslicht und spricht stets mit lauter Stimme. Er wollte populär sein. Seine Sprache ist die gesprochene Sprache seiner Zeit. Heute noch empfindet man, wie seine Worte nicht nur auf dem Papiere gesehen, sondern zugleich gehört wurden. Seine Debatten tragen den inneren Klang der Mündlichkeit. Neben den Confessionen, den biographischen Selbstbekenntnissen, die sein Hauptwerk bilden (und ohne die

wir weder Rousseau's „Confessions", noch Goethe's „Dichtung und Wahrheit" besäßen, ebensogut wie ohne Augustinus kein Luther wäre), steht an zweiter Stelle die Arbeit, der er den Titel „Die Stadt Gottes" gab. Dies Buch liegt zu seinen Füßen auf der Disputa, wo er neben Gregorius links vom Altar sitzt. Den gesammten geistigen Wissensvorrath seiner Zeit, die historischen und sittlichen Eingeweide der Menschheit um ihn her, sucht er durch das Buch in eine andere Ordnung zu bringen. Wer dies Buch inne hatte, was sich erreichen ließ, da es von Augustinus bei langjähriger Arbeit organisch gestaltet worden ist, der mußte sich im Stande fühlen, Alles, was das heidnische Alterthum für Religion und Moral darbot, aus festen Gründen als falsch zu erkennen, und empfing zugleich, was er vom christlichen Standpunkte als gesund und echt an seine Stelle zu setzen hätte.

Der Leser der „Stadt Gottes" wird von Augustinus in die Lehren der Platonischen Philosophie tief mit hineingerissen. Plato ist für Augustinus der wichtigste Philosoph, sein Schüler Aristoteles kommt gar nicht in Betracht neben ihm. Die Neuplatoniker dagegen haben in Augustinus' Augen fast gleichen Rang mit Plato selber. Bei dem die Jahrhunderte durchdauernden Einflusse des Augustinus, der als eine der Grundsäulen der Kirche dasteht, dessen Schriften unaufhörlich gelesen wurden, und der zumal im Anfange des 16. Jahrhunderts erneutes Ansehen gewann, wäre es als keine Absonderlichkeit zu betrachten, wenn ein Papst die Philosophie der antiken Welt im Gegensatze zur christlichen Lehre so dargestellt zu sehen wünschte, wie Augustinus sie auffaßte. Nehmen wir an, Giulio II. habe in diesem Sinne Raphael seine Weisungen für die Schule von Athen zukommen lassen.

Raphael würde in diesem Falle, wenn er zwei Männer mit Büchern so in die Mitte seiner Composition gebracht hätte, daß ihr Gespräch als der offenbare Centralpunkt des Ganzen erschiene, Plato und Aristoteles kaum gemeint haben können. Aristoteles

verschwand zu sehr neben Plato. Aber wir brauchten nicht lange zu suchen, um den Mann zu finden, der im Sinne des Augustinus hier neben Plato und im Gespräch mit ihm erscheinen könnte.

Augustinus' Lieblingsthema ist, zu zeigen, wie nahe Plato und die Seinigen stets daran sind, Christen zu sein. Im 27. Capitel der Stadt Gottes treibt er den Gedanken auf die Spitze. Plato und Porphyrius, führt er aus, hätten Jeder für sich Aeußerungen gethan, welche die Vermuthung nahe legten, daß, wenn beide Männer (zwischen denen Jahrhunderte lagen) sich einmal persönlich hätten aussprechen können, sie Christen geworden wären. Gäbe es eine brillantere Erklärung des Gemäldes? Der Moment, wo die heidnische Philosophie aus sich selber zum Christenthume übergeht! Sogar der Timäus in der Hand des Plato wäre damit zu retten, denn gerade auf den Timäus hin wurde Plato später unter die christlichen Autoren beinahe aufgenommen. Porphyrius und Plato ständen in der Mitte oben da, die entscheidenden Worte auf den Lippen, und ringsum die Vertreter der heidnischen Philosophie, den Ausgang der Discussion erwartend, der sie zugleich vernichtete und wieder erweckte.

Ich denke nicht daran, die Schule von Athen so erklären zu wollen. Ich gebe diese Deutung also nicht einmal als Conjectur. So groß Augustinus' Einfluß gerade in Raphael's Zeiten war, so würde doch nur auf ganz directe Nachrichten hin das 27. Capitel des 22. Buches der Stadt Gottes in dieser Weise mit der Schule von Athen in Verbindung gebracht werden dürfen. Lägen diese aber vor, so würde es Nichts enthalten, was eine sogar in feinere Details zu treibende Erklärung in diesem Sinne verhinderte.

Die Zeiten des Augustinus waren vorübergegangen, die Neuplatoniker besiegt und ihre Lehre ausgerottet, die heidnische Bildung, gegen die die Kirchenväter auftraten, wie ein Schatten endlich zu Boden gefallen mit den Völkern, die ihre Träger waren. Wo wären schließlich die vornehmen Correspondenten

des Hieronymus noch zu finden gewesen, an die er aus der Einsamkeit nach Rom seine Briefe richtete, und die er vor den Reizen Cicero's warnte? Die Zeiten brachen ein, wo Niemand mehr in Rom vor den alten Classikern gehütet zu werden brauchte, denn wer las jetzt überhaupt noch in Rom? Die am Ende ihrer politischen und geistigen Laufbahn stagnirende trübe Masse des römischen Volkes, die sich weder bewegen noch erleuchten lassen wollte, war selber auch nun rein fortgefegt. Die Aufgabe der Kirche nicht mehr, die in ihren letzten Zuckungen noch so starke antike Civilisation vollends zu tödten, sondern die Rohheit der in die Arme der Päpste einströmenden Barbaren geistig zu befruchten. Die Spitzfindigkeiten der letzten Heiden brauchten nicht mehr in ihrer Nichtigkeit, die Statuen der Tempel als hohles Erz oder als todter Marmor, in denen Dämonen wohnten, auch die griechisch-heidnischen Fabeln und Geschichten nicht mehr als Lügen nachgewiesen zu werden. All das fiel der Vergessenheit anheim. Dagegen verlangten neue Völker Stoff für ihre Denkkraft. Aus der negativen Arbeit erwuchs die positive, das Christenthum in ein System zu bringen, das nicht nur Denen, welche glaubten, sondern auch Denen, welche philosophiren wollten, genügte. Dem Untergange, dem in Jahrhunderten die antike Literatur anheimgefallen war, fing man jetzt eifrig an zu entreißen was noch übrig war. Die alten Dichter und Philosophen, die zu mythischen Gestalten geworden waren, wurden wieder hervorgeholt und aus dem Bestande der Schriften, soweit man sie noch zusammenbrachte, ein kirchlich approbirtes Material geschaffen, auf Grund dessen man philosophirte. Bibel, Kirchenväter, christliche und heidnische Philosophen und Dichter sehen wir ohne Gewissensbisse friedlich nebeneinander ausgenutzt. Plato, Aristoteles und Virgil erschienen gut christlich und wurden nicht nach ihren Pässen befragt. Unter allen aber ist Aristoteles derjenige jetzt, dessen man am meisten bedurfte. Auf Grundlage seiner Gedanken wurde der Bau der scholastischen Philosophie,

der Fundamentalbau aufgeführt, der heute noch steht, und in dessen Mauern, wie der berühmte Brief des heute regierenden Papstes zeigt, die Christenheit noch einmal eingetrieben werden soll.

Die Scholastik des dreizehnten Jahrhunderts war eine Wissenschaft der Kirche für die Kirche. Eine Reihe von Männern, deren Denkkraft wie Gedächtnißkraft gleich bewunderungswürdig sind, verarbeiteten den vorhandenen Stoff. Thomas von Aquino ist der, der am Meisten umfaßte und am Sichersten formulirte. Aristoteles war Jahrhunderte vor ihm bereits studirt worden; Thomas von Aquino's Hauptwerk aber, die Uebersetzung des Aristoteles mit Commentaren, gab der aristotelischen Philosophie die Macht erst, die sie seitdem behauptete. An Plato war jetzt die Reihe zurückzutreten. Plato lieferte nur Phantasien, Aristoteles festes Werkzeug, mit dem sich jedes Material schneiden ließ.

Unserem Gefühle heute liegen diese Studien sehr fern. Wer sich in die Bände des Augustinus vertieft, auch in seine mehr fachmännischen Schriften, empfindet strömenden Wind, der vorwärts treibt und eine Persönlichkeit, die das Steuer des Fahrzeuges in der Hand hat. Nirgends das lastende, unpersönliche, zwingende Gefühl, das die Schriften der Scholastiker einflößen. Man sieht sich hier wie umwunden und gehemmt bei jedem Schritte. Man erstaunt über die Kraft, mit der die gewaltige Masse organisirt wurde, aber sie beängstigt uns. Und doch sind uns alle diese Gedanken plötzlich auch wieder nicht fremd, sobald wir sie durch den Geist eines Mannes hindurch gehen sehen, in dem sie völlig verlockende umd lebendige Gestalt angenommen haben. Brachte die Heroenzeit der Kirche Augustinus als ihren großen Schriftsteller hervor, so hat die Scholastik Dante als ihren großen Dichter entstehen lassen. Die aus den Schriften des Thomas von Aquino wie Gefängnißmauerwerk uns anschauernde Gelehrsamkeit erhebt sich in Dante's Gedicht als luftige, freie, sonnenbeschienene Architektur, mit Blüthenbäumen, die sich über die Mauern drängen, und lebendigen Brunnen, die

ihre Stille durchrauschen. Dante hat der Scholastik Unsterblichkeit verliehen. Zu Raphael's Zeiten stand Dante ebenso frei im geistigen Dasein wie Augustinus. Warum, frage ich auch hier, sollte ein Papst nicht die Bilder der Theologie und Philosophie bei einem Maler in der Gestalt bestellt haben, wie Dante sie aufgefaßt? Nehmen wir an, Giulio II. habe Raphael nach Dante malen lassen.

Disputa und Schule von Athen als getrennt gegenüberliegende Regionen würden Dante's Phantasie wohl entsprochen haben. Bei Augustinus sind Philosophie und Theologie ein und dasselbe, bei den Scholastikern nicht. Die Doctoren und Gelehrten der Kirche, die Propheten, Apostel und Erzväter bewohnen bei Dante das Paradies, die heidnischen Philosophen dagegen die Unterwelt. Es gibt Beschreibungen bei Dante, denen die Darstellung der Disputa so völlig entspricht, als sei Dante's Paradies die Quelle des Gemäldes gewesen. Anders würde es sich mit der Schule von Athen verhalten. Plato und Aristoteles dürfen nicht gleichberechtigt nebeneinander stehen, sondern Aristoteles müßte die erste Stelle einnehmen. Aristoteles ist für die Scholastik „der Philosoph“ wie David der „Psalmist“, Virgil der „Dichter“. Was Aristoteles gesagt hat, bedarf keines Beweises erst. Von Aristoteles heißt es „der Philosoph sagt“, und was er sagt gilt, als stände es in der Bibel. Er ist bei Dante der „Meister Derer, welche wissen“. Plato und Sokrates kommen ihm am Nächsten, er aber steht allein. Um sie schart sich dann weiter die „philosophische Familie“, als: Demokritos, Diogenes, Anaxagoras, Thales, Empedokles, Heraklitos, Zeno, Dioscorides, Orpheus, Cicero, Livius, Seneka, Euklid, Ptolemäus, Hippokrates, Avicenna, Galenus, Averroes; die Andern, schließt Dante, vermöge er nicht alle aufzuzählen. Kein Gedanke bei Dante, den Aelteren etwa eine besondere Stelle zu geben und die Späteren für sich zu nehmen. Vergleichen wir auch die Schriftsteller, welche sich bei Thomas von Aquino u. A. benutzt finden, so be-

schränken diese sich ebensowenig wie Dante auf die griechischen Philosophen. Wollten wir Listen anlegen, so würden sich gewisse Hauptpersonen jedesmal, was die Nebenpersonen anlangt, sehr verschiedene Namen ergeben. Petrarcha, der sich gegen die Scholastik auflehnte, obgleich er noch ganz in ihr drin stand, beschreibt ein Gemälde, welches, mit derselben Absicht etwa, die bei der Schule von Athen zu Grunde lag, eine Darstellung der Philosophie geben sollte. Auch auf ihm erblicken wir Aristoteles allein als Hauptperson, seine Umgebung in noch bunterer Reihe zusammengestellt als bei Dante. Erst im 15. Jahrhundert ist Plato neben Aristoteles dann abermals auch für die Scholastik ebenbürtig wieder emporgebracht worden.

Wir kommen in diesem Jahrhundert zu den Zeiten jetzt, in denen der Sturz auch der Scholastik vorbereitet wurde.

Das Bestimmende für die Arbeiten des Augustinus hatte darin gelegen, daß er eine außerhalb der Kirche stehende Philosophie bekämpfte, deren Anhängern die Werke der heidnischen Philosophen aus den Händen zu reißen waren. Diese Bücher existirten, sie wurden studirt. Die Latinität Cicero's war eine reelle Macht. In den Jahrhunderten der Scholastik dagegen empfing die große studirende Masse aus der gesammten antiken Literatur fast Nichts auf directem Wege. Nur den wenigen bedeutenden Geistern an der Spitze waren die in ganz beschränkter Anzahl noch vorhandenen Handschriften zugänglich: die Masse der Lernenden sah oder vielmehr hörte nur, was jene Wenigen in ihren Schriften, oder zumeist mündlich daraus mittheilten. Diese Armuth an eigentlichem Material für das Studium machte die ungeheure Wirkung möglich, die für einige Jahrhunderte erzielt wurde. Sie mußte immer schwächer werden in dem Maße, als die directe Kenntniß der alten Autoren sich wieder verbreitete. Langsam vermehrte sich der Bestand an Abschriften und zugleich traten die Anfänge dessen ein, was wir heute Kritik nennen. Während die Scholastik mit lateinischen Uebersetzungen der

Griechen operirt hatte, begann im fünfzehnten Jahrhundert die griechische Sprache um ihrer selbst willen wieder studirt zu werden. Die volle Erlösung aus diesen Zuständen aber bewirkte erst die Buchdruckerkunst. Sie gab der Scholastik einen gewaltigen Stoß. Bei dem plötzlichen Reichthum an gelehrten Hilfsmitteln, welche Jedermann zugänglich wurden, begann ein unabhängiges, weltliches, lernendes wie lehrendes Publicum sich zu bilden, und es traten in dem sich immer feiner civilisirenden Italien Zustände wieder ein, wie die, gegen welche Augustinus einst gekämpft hatte. Die antiken Sprachen wurden mit dem alten verführerischen Klange beinahe wieder lebendig. Eine Fülle ungeahnter Kenntnisse und Anschauungen strömte zu. Von allen antiken Schriftstellern hatte einer doch einmal am Verlockendsten geschrieben: Plato. Er hatte Alles umfaßt, für Alles Gleichnisse gefunden. Er hatte für ein vornehmes, auf ausgebildeter Arbeit der Phantasie geistig beruhendes Publicum geschrieben. In Florenz war man so fein wie in Athen vor Zeiten. Plato's Gedankenreihen vermochten die Seele des Menschen auszufüllen wie nichts Anderes. Plötzlich jetzt war er nun wieder lebendig und begann den alten Reiz auf die Gemüther auszuüben. Und um so unbefangener durfte die Geistlichkeit selber sich ihm hingeben, als er von uralter Zeit her neben Aristoteles fast den Rang eines Kirchenvaters inne gehabt hatte. Seine Werke enthielten Voraussagungen der Ankunft Christi und seine Gedanken lagen überall in den Schriften der Kirche verstreut. Plato's Phantasien ergriffen Diejenigen, die im Laufe des Quattrocento in Italien an den höchsten Stellen standen. In Florenz bildete sich unter Marsilio Ficino die Platonische Akademie der Medicäer; in Rom saßen die gelehrten Griechen und griechischen Italiener an den Tischen der Päpste, die aus dem Exil von Avignon endlich zurück, einer nach dem andern den gleichen Traum des Ehrgeizes träumten: Rom und Italien aus dem langen Schlafe herauszurütteln und die Zeiten der antiken Größe wieder wachzurufen.

Die bildenden Künste begannen sich zu regen und die Werke der alten Meister wieder ausgegraben zu werden. Das auf antike Schönheit und antike Wissenschaft gerichtete Genußleben brach ein, das wir zumeist mit dem Namen „Renaissance" begreifen. Das ein Jahrhundert gedauert und die Zersetzung des katholischen Kirchenkörpers bewirkt hat, deren Folge der Verlust der germanischen Christenheit für die allumfassende katholische Kirche und in der späteren Zeit dann der furchtbare Wiederherstellungsversuch des romanischen Katholicismus selbst waren, welcher Mitte des sechzehnten Jahrhunderts begann und heute noch in voller Operation begriffen ist.

Indessen überschätzen wir auch die Wirkung dieser Wiederaufnahme der Platonischen Philosophie nicht. Weder Marsilio Ficino noch Plato sind in den Wirkungen, die ihnen jetzt eröffnet wurden, Augustinus oder Dante zu vergleichen. Allerdings sind Marsilio's Schriften öfter gedruckt worden, in Italien wie in Deutschland, aber was will das sagen gegen die Ausgaben jener Beiden, die durch die Jahrhunderte gehen? Marsilio ist keine problematische Persönlichkeit gewesen. Die Urtheile über ihn kommen alle auf das Gleiche heraus. Herr von Reumont, der mit Vorsicht im Sinne der katholischen Kirche schreibt, bespricht ihn zweimal eingehend, in seiner Geschichte der Stadt Rom und im Leben des Lorenzo dei Medici.*) Er hebt hervor, wie Marsilio neben seiner Verehrung für Plato nie vergessen habe, daß er Christ und obendrein Geistlicher gewesen sei. Schnaase stellt im letzten Capitel seiner unvollendeten Kunstgeschichte Marsilio und die Platonische Anregung in gleichen Zügen dar, und Erdmann betont in seiner Geschichte der Philosophie das christliche Element in Marsilio am Schärfsten.**) Ich finde,

---

*) Gesch. der Stadt Rom, III a, S. 340. 458. Lorenzo dei Medici, II, S. 27. ff.

**) Erdmann, Grundriß der Gesch. d. Philosophie. 3. Aufl. I, S. 505. In Frankreich scheint man Marsilio's Christenthum nur für eine Maske zu halten. Sciences et Lettres au Moyen-Age &c. par Paul Lacroix. 2. Aufl. S. 79.

daß Reumont, Schnaase und Erdmann sich noch viel zu mäßig ausgesprochen haben: überall trat mir bei Marsilio das Bestreben, Platonismus und Christenthum zu versöhnen, nirgends der auch nur durchleuchtende Schimmer eines versteckten Griechenthums, neben dem die christliche Lehre etwa als ein überwundener Standpunkt erschiene, entgegen. Die in Rom dann sich aufthuenden Platoniker mögen, wie ihnen vorgeworfen wurde, anders gedacht haben, zugegeben haben auch sie ihre heidnische Gesinnung niemals und die inquisitorischen Processe gegen sie haben Nichts ans Licht gebracht.

Marsilio bietet sich als seltsames Gegenstück zu Augustinus dar. Auch Marsilio stehen die Neuplatoniker fast näher als Plato selber, so daß, wenn ein Anhänger des Marsilio die Männer ausgesucht hätte, welche in der Schule von Athen besonders hervortreten sollen, Porphyrius und den andern Neuplatonikern hervorragende Plätze zugewiesen worden wären. Augustinus und Marsilio gehen in ihrer Tendenz trotzdem weit auseinander. Während jener Plato und die Seinen nur deshalb so zart anfaßt und eingehend behandelt, um sie desto gründlicher abzuweisen, wollte Marsilio im Gegentheil zur Lectüre Plato's wieder hinlenken, aus der er eine Erfrischung des Christenthums erhoffte. Mit Ueberraschung sah man denn auch in Italien nun, wie das, was die Scholastik auf steilen Leitern mühsam ersteigen ließ, an der Hand Plato's auf sanften Wegen mit entzückenden Aussichten nach allen Seiten zu erreichen sei. In seinen Commentaren zu Plato kehrt Marsilio mit Entschiedenheit, so oft es die Gelegenheit erlaubt, zu der christlichen Lehre zurück. Außerdem läuft neben seiner gelehrten Beschäftigung mit den Griechen die mit den Lehren und Lehrern der Kirche in voller Breite nebenher. Jetzt endlich gelangen wir zu Paulus. In ganz besonderem Maße liegt Marsilio Paulus am Herzen. Nicht nur, daß die Briefe des Paulus von ihm commentirt worden sind, läßt er in seinen Commentaren zu Plato Paulus möglichst zu Worte kommen.

Paulus, als der vornehmste Repräsentant der Kirche, muß die christliche Lehre am Vollsten auf die Schultern nehmen. Wenn in den Auszügen aus Plato's Republik, auf welche Scherer als die Quelle der Schule von Athen hinweist, Paulus keine Rolle spielt, so liegt der Grund darin, daß es sich in dieser Arbeit nur um einen Auszug aus einer Platonischen Schrift, nicht aber um Uebersetzung und Commentar handelt.

Möge Papst Giulio II. denn, wie man heute will, die Schule von Athen nach Maßgabe dessen bei Raphael bestellt haben, was Marsilio's Schriften enthalten. Sehen wir, was hätte entstehen können.

Veranlassung, auf Marsilio zu fußen, hätte schon in der Stellung gelegen, welches Sixtus IV., Giulio's II. Oheim, unter dessen Schutze dieser als Cardinal seine Jugend in Rom verlebte, zu den römischen Platonikern genommen hatte. Nachdem sie unter mehreren Päpsten glänzende Tage gehabt, war unter Pius II. Mißtrauen entstanden, das sich bis zu offener Verfolgung steigerte. Sixtus setzte die Verehrer Plato's in ihre alten Rechte wieder ein, wie das Alles bei Voigt, Gregorovius und Reumont nachzulesen ist. Keine Conjectur würde erlaubter scheinen, als die, daß Giulio in seiner Jugend die Schriften des Marsilio mit Begeisterung in sich aufgenommen.*)

Hätte Marsilio selbst noch die Vorschrift für das Gemälde zu geben gehabt, so würde ihm Nichts so nahe gelegen haben, als Plato und Paulus in die Mitte zu stellen. Wer Marsilio's Schriften kennt, wird so urtheilen. Die Vereinigung dieser Beiden war seine Specialität. Paulus ist der christliche Philosoph für ihn, den er als solchen in die antike Gilde hineinzubringen sucht. Nicht als Besieger und Bekehrer Plato's und der Neuplatoniker würde Marsilio Paulus neben Plato gestellt,

*) Reumont, Gesch. d. St. Rom gibt (III a. S. 165) eine günstige Darstellung seiner auf ernste Studien gerichteten Jugendzeit.

sondern als zwei Leute, die übereinstimmen und als Centrum der gesammten philosophischen uud theologischen Bewegung überhaupt sie proclamirt haben. Marsilio nennt allerdings Plato und Aristoteles oft genug nebeneinander, da sich bei dem Umfange ihrer Schriften öfter Gelegenheit dazu bot, und erkennt die Fürsten der Philosophie in ihnen. Eine Composition, in der sie das Centrum bildeten, würde gewiß seinen Anschauungen nicht widersprochen haben, sollte aber Etwas gefunden werden, was so recht deren Spitze gebildet hätte, so müßte Paulus neben Plato stehen.

Scherer sagt, Marsilio's Auszug aus den Büchern über die Republik stimme bis zu fast lächerlicher Uebereinstimmung mit der Schule von Athen, und findet diese in Etwas, das ihm allerdings auffallen mußte.

Die Composition der Schule von Athen besteht, wie wir sahen, aus mehreren Massen von Gestalten: einmal die Gruppen zur Rechten und Linken im Vordergrunde, und sodann die Fülle von Figuren auf dem höher liegenden Grunde, zu dem die Treppe hinanführt. Nun spricht Plato in der Republik bei Marsilio von den verschiedenen Stufen der Erkenntniß und dem Auf- und Niedersteigen darauf. Scherer glaubt, die Treppe der Schule von Athen und die auf ihr sich begegnenden Figuren eines aufsteigenden und eines absteigenden Mannes verdankten diesem Bilde ihre Entstehung. Es scheint, als ob dies Zusammentreffen der symbolischen Treppe bei Marsilio und der Treppe auf dem Gemälde, Scherer's Hypothese besonders viel Anhänger erworben habe.

Ueberraschendes konnte das Bild des Auf- und Absteigens Raphael's Phantasie jedoch nicht bieten. Es ist eines der geläufigsten in den Schriften der katholischen Kirche. Der Traum Jacob's, der die Engel auf der Leiter auf- und abschweben sah, wurde symbolisch aufgefaßt.. Ebenso die zum Throne Salomonis sich erhebende Stufenfolge. Durch Dante war das Bild vollends populär geworden. In den Gefilden, in denen das Purgatorium

stattfindet, läßt er den „Berg“ sich erheben, zu dessen letzten Gipfel „die Treppe“ aufführt. Es hätte gewiß nicht Plato's oder Marsilio's bedurft, um einem Künstler in den Zeiten Raphael's die Treppe als symbolisch zu verwendendes Motiv nahe zu bringen. In den Bereich der bildenden Kunst war sie längst vor Raphael aber und zwar aus ganz äußerlichen Motiven eingeführt worden. Man benutzte sie, um einen doppelten Grund für die Composition und dadurch mehr Raum für die anzubringenden Gestalten zu gewinnen. Schon Ghiberti bei der Darstellung der Vermählung der Jungfrau auf der älteren Thür von San Giovanni wendet dies Hilfsmittel an: die Trauung findet auf einem erhöhten Mittelgrunde statt, zu dem eine Treppe aufführt, an deren Fuße, im Vordergrunde, abermals Figuren Platz finden. In die Malerei drang diese Methode, Raum für die doppelte Gestaltenmasse zu gewinnen, erst später ein. Noch Perugino zog es vor, lieber eine künstliche Vogelperspective zu arrangiren, in Folge deren die hinteren Figuren sich über die Köpfe der vorderen erhoben. Zu Raphael's Zeiten aber war die Treppe allgemein. Ghirlandajo wendet sie oft an, Andrea del Sarto am Elegantesten. Es ist nicht ersichtlich, daß mit ihr irgendwo ein symbolischer Nebensinn habe zum Ausdruck gebracht werden sollen.

Besteht Scherer trotzdem darauf, die Treppe der Schule von Athen verdanke ihre Entstehung jenem Bilde in Marsilio's Platoübertragung, so läßt sich allerdings der Beweis nicht führen, daß dem nicht so sei. Seine Anwendung hier könnte in der That ja für das eine Gemälde in Raphael's Phantasie den entsprechenden Erfolg gehabt haben. Jedenfalls aber wäre diese Anregung zugleich doch die einzige gewesen, welche Raphael der Republik Plato's in Marsilio's Auszuge zu verdanken gehabt hätte. Nur ganz allgemeine Anschauungen treten uns übrigens entgegen, bei denen man sich an Gruppen und Gestalten der Schule von Athen erinnert, mehr aber auch nicht. In welchem Maße derartigen Schilderungen die Fähigkeit innewohne, in

Raphael's Gemälde hinein demonstrirt zu werden, hat die betreffende Literatur kürzlich wieder gezeigt. Auch von Hettner in Dresden sind über die Schule von Athen Untersuchungen angestellt worden.*) Den Timäos sollte, Vasari zufolge, der Plato des Gemäldes ja in der Hand halten: sehr natürlich also, nachzusehen, was Marsilio in seinem Commentare zum Timäos sage. Hettner entdeckt, daß Marsilio den Inhalt der Composition hier vollständig mittheile und führt die Stellen an, welche Raphael bei Einzelnheiten vor Augen gehabt. Niemand kann Hettner verwehren, die Ueberzeugung zu hegen, er sei hier zu wahren Quellen vorgedrungen, aber noch neuere Forschungen führen uns noch weiter. Professor Springer, der für Dohme's „Kunst und Künstler" kürzlich die, einen ganzen Band dieser Publication einnehmende Biographie Raphael's und Michelangelo's geliefert hat, will weder von Scherer's Republik, noch von Hettner's Timäos hören, sondern weist theils aus den Briefen des Marsilio, theils in verschiedenen anderen Commentaren Stellen nach, welche genau dasjenige enthalten, was man braucht, die Treppe mit eingeschlossen.

In der That, wäre die Preisaufgabe gestellt, die Composition des Gemäldes mit allgemeinen, die Lehren oder die Geschichte der Philosophie betreffenden Anschauungen in Verbindung zu bringen, so würden Marsilio's Schriften noch zu einer Fülle weiterer Entdeckungen dieser Art Gelegenheit bieten. Marsilio schrieb seine Commentare zu verschiedenen Zeiten, arbeitete meist aber mit dem gleichen gelehrten Apparat auf dieselben Ziele hin: daher die Uebereinstimmung so vieler Stellen bei ihm. Durchsuchen wir z. B. seine Auszüge aus Plato's Büchern über die Gesetze. Da finden wir, wie Plato die von ihm construirte „Stadt" zuletzt auf einen Tempel reducirt, dessen Architekt Gott sei und in dessen Hallen die Philosophen und die Edelsten des

*) Hettner, Italiänische Studien.

Volkes eine ruhige, unwandelbare Residenz haben. Hier wohnen und philosophiren sie. Das wäre der Tempel der Schule von Athen und die Versammlung darin. Die Philosophen, finden wir da weiter, theilen sich in Scharen, greges. Auch diese zeigte das Gemälde. Der öffentliche Unterricht, der da gegeben wird, zerfällt in den primären des Volkes und der Kinder (die Gruppe im Vordergrunde unten links), und den der Jünglinge in der Mathematik (die Gruppe im Vordergrunde unten rechts). Auch hier die Lehre von den „Stufen der Erkenntniß" und das „Herauf- und Herabsteigen".*) Und weiter werden die Statuen der Dämonen an den Wänden genannt, die das Gemälde zeigt, sowie Apollo's und Minerva's Bilder, ja sogar, David über Plato fände sich, als Erklärung des David in der Kuppel über Plato's Gestalt. Neben Aristoteles' Ansichten aber wird, zum Vergleiche mit denen des Plato, Paulus' Philosophie auch hier stets angezogen, auch das Diapason des Pythagoras besprochen, das sich noch an anderen Stellen bei Marsilio erwähnt findet.

Besonders für den schreibenden Alten im Vordergrunde links, den man auf die in modernen Zeiten mit Zeichen und Inschrift versehene Tafel hin zu Pythagoras machen will, böten Marsilio's Schriften ganz andere Deutungen. Ich will, des Beispiels halber, eine noch anführen und näher besprechen, welche auch Springer aufgefallen ist.**)

Stellen wir uns die Gruppe noch einmal recht anschaulich vor. Der schreibende Alte, über sein Buch gebeugt, das auf dem einen aufgestemmten Knie steht, sitzt im Profil nach rechts hin gewandt. Weiter nach rechts kommt hinter seinem Knie der Knabe halb hervor, der, knieend, mit ausgestrecktem Arme eben die Tafel gefaßt hält, welche vor dem Alten auf dem Boden steht. Dicht daneben, abermals nach rechts hin, die stehende hohe Ge-

*) Tomus secundus Marsilii Ficini, Philosophi — Operum —. Basiliae (1561) von S. 1488 ab.

**) Dohme, II, 184.

stalt des Mannes, der, das Buch in der Hand auf das aufgestemmte Bein stützend, voller Aufmerksamkeit dem Alten zugewandt ist. Nach links dagegen, dicht neben dem Alten auf dem Boden gehockt, gleichfalls schreibend, ein anderer alter Mann, ihm auf die Finger sehend und selbst schreibend.*) Er copirt. Hinter der Hauptfigur aber ein Mann mit einem Turban, aufmerksam ihm über die Schulter ins Buch schauend. Noch weiter hinten, links, eine Frau und ein Knabe, und noch weiter ein Greis mit einem Kinde auf dem Arme und ein Buch vor sich. Alles schreibt oder liest, geistige Vertiefung in Bücher ist die Signatur der Gruppe.

Lesen wir nun, wie Marsilio**) den Neuplatoniker Plotin darstellt. Plotin, sagt er, habe geschrieben, als schreibe er aus einem vor ihm aufgestellten Buche ab (ex libro ante oculos posito). Scheint Raphael das nicht recht sichtbar haben darstellen wollen? Weiter: die Theologen pflegten die göttlichen Geheimnisse hinter mathematischen Zahlen und Figuren zu verstecken, diese Geheimnisse habe Plotin enthüllt: genau das, was Vasari zur Erklärung der Gruppe bemerkt. Ferner: Frauen hätten Plotin gehört, Kinder seien ihm übergeben worden, deren Vormund er geworden sei. Auch das hätten wir vor Augen. Diese Deutung ließe Nichts zu wünschen übrig. Wollten wir in der That annehmen, auf Marsilio's Angaben hin sei das Gemälde componirt worden, so ergäben sich diese Bezüge als die natürlichsten. Paulus neben Plato wäre wohl kaum zu umgehen. Niemand aber wird behaupten wollen, es habe auf Marsilio's Schriften hin eine Zusammenstellung nur der älteren griechischen Philosophen ohne die späten Römer und Neuplatoniker gegeben werden können.

Marsilio Ficino, wenn er so die christlichen Ideen stets mit

---

*) Trendelenburg behauptet wunderlicher Weise, diese Gestalt trage jüdische Gesichtszüge.

**) M. F. II, S. 1541.

dem Platonischen zu vermischen sucht, steht aber auch nicht als besonders geartete Individualität außerhalb der Parteien, sondern der Cultus der antiken Welt, von dem wir das Quattrocento erfüllt sehen, vertrug sich aufs Beste mit kirchlicher Frömmigkeit. Derselbe Cosmo dei Medici, der die Platonische Akademie gegründet hatte, zog sich alle Jahre auf eine bestimmte Anzahl Wochen ins Kloster von San Marco zurück, wo er eine Zelle bewohnte und in strengen Uebungen seine Seele von weltlichen Gedanken reinigte. Die Platonischen Ideen verdrängten Nichts was der Kirche angehörte in den Geistern, sondern vermehrten nur den geistigen Besitz der Kirche. Die unter Pius II. in Rom eintretende Verfolgung der Platoniker hatte ein Ende sobald Sixtus IV. zur Regierung kam. Wenn irgend ein Papst „heidnisch" war, so ist es Sixtus gewesen. In Kunst und Literatur schwelgte er im Genusse dessen, was die antike Welt darbot. In demselben Maße aber hatte er die christliche und kirchliche Literatur im Auge. An keinem Papste sehen wir besser, wie sehr die Vermischung antik heidnischer und kirchlicher Philosophie und Theologie, die wir bei Marsilio finden, das allgemeine Kennzeichen der Zeit war.

Warum denn aber, wenn die Dinge sich so verhalten, durchaus darauf bestehen, nur aus Marsilio Ficino's Platonischen Schriften oder gar nur von einem Anhänger Marsilio's habe die Vorschrift ausgehen können, welche Raphael für die Schule von Athen empfing? Sind nicht vielleicht Autoren vorhanden, deren Werke viel näher lagen?

Auf der Disputa erblicken wir Sixtus IV., vorn rechts, in ausgezeichneter Stellung. Ein Vergleich des Profiles auf dem Fresko mit den Medaillen, die von ihm erhalten sind, zeigt, wer die so absichtlich hervorgehobene Papstgestalt sei.*) Giulio ließ ihm, als dem Begründer seiner Macht, diese Ehrenstellung an-

*) L. R. I, S. 354.

weisen. Neben Sixtus aber, nur ein wenig hinter ihm und ebenfalls in hervorragender Stellung erblicken wir in dem mit dem Haupte auf sein Buch gesenkten Cardinal denjenigen, den Sixtus selber erst unter die Heiligen hatte erheben lassen, Thomas von Aquino's großen Collegen, Bonaventura. Thomas war der Doctor angelicus, Bonaventura der Doctor seraphicus. Bonaventura war Sixtus' Lieblingsautor. Beide, der Heilige und der Papst, waren Franciskaner. Daher auch wohl Bonaventura's bevorzugte Stellung auf dem Gemälde, während der berühmtere Thomas von Aquino, der zu den Dominikanern gehörte, mehr in den Hintergrund kam. Von Bonaventura's Schriften ließ Sixtus eine große, schöne Ausgabe machen. Eine der berühmtesten darunter handelte über die Hierarchie des Himmels, gerade das, was die Disputa darstellte.

Warum, wenn Giulio, welcher auch Franciskaner war, in so erkennbarer Weise Bonaventura, als geistigen Autor der Disputa, auf ihr anbringen ließ, hätte er auf der Schule von Athen Marsilio Ficino fortgelassen? Und weiter: wenn man Bonaventura's Schriften für die Disputa benutzte, warum nicht denselben Bonaventura auch für die Darstellung der „Philosophie“ maßgebend machen, für deren Inhalt seine Schriften doch ebenfalls das ausgibigste Material enthalten? Die Scholastik des dreizehnten Jahrhunderts, deren wissenschaftlicher Mitbegründer er war, erkannte die Philosophie neben der Theologie an. Auch die Treppe fänden wir bei Bonaventura. In der Vorrede zum Breviloquium (Par. Ausg. v. 1856, VII) heißt es: „Die Philosophie stellt Beobachtungen über die Natur oder die menschliche Seele an und urtheilt auf Grund angeborener oder erworbener Kenntniß; die Theologie, das aus dem Glauben und aus der Offenbarung fließende Wissen, hat nur die Gnade, die Weisheit Gottes und seine ewige Klarheit im Auge. Die Theologie, insoweit sie sich auf philosophische Erkenntniß stützt, entnimmt den natürlichen Erscheinungen gerade so viel, als sie bedarf,

um ein Spiegelbild der göttlichen Dinge daraus herzustellen, sie errichtet mittelst ihrer eine Treppe, die, auf der Erde aufstehend, mit ihrer Spitze den Himmel anrührt und alles das durch Jesus Christus, der als ein Fürst des Himmels in der Mitte der Dreieinigkeit seinen Thron hat." Hier wäre ja der Inhalt für Disputa sowohl als Schule von Athen gegeben. Auf der einen Seite die Hierarchie des Himmels mit Christus in der Mitte, auf der andern die Philosophie, die gleichsam eine Treppe aufbaut, quae quasi scalam erigit. Mehr brauchten wir gar nicht, fänden aber noch mehr, denn auch den Tempel der Schule von Athen liefert Bonaventura. In der Erklärung zu Psalm 118 (IX, 456) heißt es von den Philosophen, daß sie das Haus Gottes, d. h. die Seele der Menschen aufbauten, während schon früher (IX, 1) das Bild gebraucht worden ist, die Weisheit erbaue sich ein Haus, das auf sieben Säulen ruhe, 2c. (Jac. III, 17). Warum sollte Haus und Treppe und Säulenbau nicht ebensogut im Sinne dieser scholastischen Symbolik, als in dem der Platonischen, auf die Wand gemalt worden sein? Bonaventura citirt Plato, Porphyrius, Aristoteles, Seneca, Dionysius, Cicero, Boëthius 2c. nebeneinander. Aristoteles und allenfalls Plato neben diesem könnten die Mitte der nach seinen Angaben componirten Schule von Athen eingenommen haben; die Nebenfiguren des Gemäldes freilich nur auf die griechischen älteren Philosophen zu deuten, wäre auch bei ihm ebenso unmöglich als bei Marsilio. Wollten wir hier nun, wo die Zeiten Raphael's beinahe erreicht sind, abbrechen und den entscheidenden Schluß ziehen; so möchte es scheinen, als sei nur noch darüber zu reden, ob nicht Bonaventura als Quelle der Schule von Athen Marsilio zu substituiren sei. So zu fragen, aber wäre doch noch zu frühe. Allerdings, bis zu den Zeiten Raphael's sind wir gelangt, aber auch nur „beinahe". Nicht um Sixtus IV. handelt es sich, sondern um Giulio II. und um das erste Jahrzehnt des Zeitalters der Reformation, in welchem Raphael malte. Dinge sind noch in

Betracht zu ziehen, von denen weder Marsilio's noch Bonaventura's Schriften sprechen und für die Entwickelung der Kirche bis dahin keinen Maßstab darbietet.

Ehe wir zu diesen Entwickelungen jedoch übergehen, muß nun das Gemälde selber in anderer Weise als bisher in Betracht gezogen werden. Immer haben wir es so, wie es fertig auf der Wand steht oder der Mailänder Carton es erscheinen läßt, für das genommen, was von Anfang an Raphael zu malen aufgetragen worden sei. Wir werden sehen, daß so nicht geschlossen werden dürfe. Es muß erörtert werden, wie das, was die Schule von Athen heute darbiete, sich zu dem verhalte, was der Papst Anfangs vielleicht von Raphael verlangte. Die Gemälde der Camera della Segnatura erscheinen in ihrer letzten Vollendung wesentlich anders als in der ersten Anlage. Und in demselben Maße, in welchem durchgreifende Umgestaltungen der Compositionen eingetreten sind, scheinen bewußte Aenderungen ihres geistigen Inhaltes zu gleicher Zeit erfolgt zu sein.

3.

Für die Gemälde der Camera della Segnatura liegen viele Handzeichnungen vor, aus denen wir das Wachsthum der Compositionen herauserkennen. Am Ausführlichsten wäre über die Entstehung der Disputa Auskunft zu geben.

Die Disputa, wie sie auf der Wand und auf Stichen sich darbietet, zeigt in der Mitte einen sanft sich erhebenden Grund, zu dem kaum sichtbare, gelinde, breite Stufen aufführen. Die Treppe der Schule von Athen trennt Vorder- und Mittelgrund querdurch; auf der Disputa findet nur ein Anschwellen des Bodens statt. Genau das Centrum der Erhöhung nimmt der Altar mit der Hostie darauf ein. Dicht darüber schon fliegen die vier Engel mit den Evangelien, nebeneinander alle vier, die geöffneten Bücher über sich haltend, nach allen Seiten aus und

dicht über ihnen wieder breitet sich die tiefgesenkte, mächtige Wolkenwand aus, die, das Gemälde breit durchschneidend, das Fußgestell des sich darüber aufthuenden Himmelsgewölbes bildet. Sich senkend auf die Versammlung unter ihr, scheint dies schwere Gewölk eben auseinander zu brechen und den von allen Seiten empordringenden Augen den Einblick in die überirdischen Geheimnisse zu eröffnen. So auch erklärt die Unterschrift auf Ghisi's Stich der Disputa das Gemälde: „Die Vornehmsten der Kirche, staunend und anbetend."*)

Von alledem finden wir auf der ersten Skizze Nichts. Weder das erhöhte Plateau, noch den Altar mit den Steinbänken um ihn, auf denen die Kirchenväter sitzen, noch die Uebrigen im großen Ringe umher. Weder Papst Sixtus, Bonaventura, Thomas von Aquino, Dante und Andere zeigen sich auf der ersten Skizze, noch ist die aneinandergedrängte Reihe der Himmelsbewohner oben sichtbar, denen bereits die Wolkenbank zum Fußschemel dient. Wüßten wir nicht, daß die Pariser und Londoner Zeichnungen die Disputa in ihrer frühesten Gestalt wirklich enthalten, so würden wir kaum auf den Gedanken kommen, daß diese in ihnen zu suchen sei.

Die als ein auf der Durchschnittslinie aufstehender Halbkreis sich bietende Wandfläche der Camera della Segnatura, welche mit dem Gemälde zu bedecken war, ist groß, ein Umstand, der vom Künstler entweder als Vortheil zu benutzen war oder als Nachtheil überwunden werden mußte. Wie wir das Gemälde heute sehen, hat Raphael aus der eigenthümlichen Form wie aus der Größe der Wand bedeutende Vortheile gezogen. Zwei Massen

*) Seltsamer Weise behaupten einige moderne Erklärer des Gemäldes, daß die unten befindlichen Gestalten nichts von dem bemerken, was über ihnen vorgeht. Roscoe, Leben Lorenzo's dei Medici, III, S. 405. L. R. I, S. 349. Es gehörte bei den Darstellungen der Disputa dazu, daß der Himmel offen war. Vasari erzählt (12, S. 16) von einer Disputa dei filosofi sopra la trinità, welche als lebendes Bild in Florenz dargestellt wurde. Da heißt es: fecero mostrare da Sant' Andrea un cielo aperto con tutti i cori degli angeli.

von Gestalten drängen sich von beiden Seiten sanft der Mitte zu und stehen um den Altar am Zahlreichsten. Die ganze Breite des Gemäldes ist dadurch mit einer dichten, aber auf das klarste gegliederten Gesellschaft erfüllt, die man mit einem Blicke überfaßt und die sich wiederum in eine Anzahl einzelner Gruppen auflöst, welche, man mag sie untereinander verbinden wie man will, sich zu größeren und noch größeren Massen aneinanderschließen. Man vergleiche damit die unordentlichen, undurchsichtigen Compositionen der früheren Florentiner. Diese lichte Anordnung der Massen ist Raphael's Eigenthum.

Bei dem ersten Entwurf aber fehlte ihm diese Herrschaft über die Fläche noch. Die Composition macht hier den Eindruck des Aermlichen. Raphael sucht die Wand schmäler zu machen. Er füllt rechts und links die Ecken mit einer nach der Mitte zu weit vorspringenden Architektur aus, so daß die Breite des mit Figuren zu bedeckenden Raumes um ein Erkleckliches kleiner wird: graziös gekoppelte Säulen, auf deren Krönung kleine Amoren ein Wappenschild anhängen, in der Art, wie wir an den Ecken der Cancelleria das Wappen der Rovere mit fliegenden Bändern angebracht finden. Diese mehr als ein Drittel der gesammten Grundfläche abschneidenden Säulen hüben und drüben verbindet er sodann mit einer das Gemälde durchziehenden niedrigen Balustrade, und auf dem so umschlossenen idealen Raume finden wir eine Anzahl Figuren, theils stehend, theils sitzend, welche die versammelten Gelehrten der Kirche repräsentiren: neunzehn im Ganzen, während das fertige Fresko das Doppelte an Gestalten unten enthält.

Der Altar fehlt. Als Hauptpersonen machen sich vier, in der Mitte auf einzelnen Sesseln ohne Lehne einander gegenübersitzende Gestalten mit Büchern im Schoße bemerklich, in die sie schreiben oder in denen sie lesen, während die übrige Versammlung mit einer auf das ausdrucksvollste angedeuteten Neugier sich herandrängt, um an dem Inhalte dieser Lectüre Theil zu nehmen,

genau in der Art, wie auf der Schule von Athen der schreibende Alte, im Vordergrunde links, von einer theilnehmenden Gesellschaft umgeben ist.

Eben so einfach ist der Himmel darüber behandelt. Gleichsam nur um die Fläche auszufüllen und ohne eine Spur des prachtvollen perspectivischen Aufbaues, welchen das fertige Gemälde zeigt, hat Raphael eine Anzahl vereinzelt in der Luft schwimmender, symmetrisch sich entsprechender Gewölke vertheilt, auf deren mittelsten wir Gottvater und Christus, Maria und Johannes thronen sehen, während auf den anderen verschiedene Heilige, zu zweien oder zu dreien, ihren Sitz haben. Diese Gruppen sehen wir weder in Zusammenhang unter sich, noch irgendwie verbunden mit den Gestalten unten, sie haben ein kahles, ja dürftiges Ansehen. Uebrigens lassen die Zeichnungen, welche diesen ersten Zustand repräsentiren, erkennen, daß bereits an ihre malerische Ausführung gedacht worden sei. Ohne Zweifel hatte die Composition, so wie wir sie auf diesen ältesten Blättern finden, dem Auftrage entsprochen, welchen Raphael vom Papste empfing, und wir sind in der Lage, aus dieser ursprünglichen einfachsten Redaction den maßgebenden Gedanken herauszulesen. Suchen wir ihn zu formuliren.

Unter den vier dasitzenden Hauptfiguren der unteren Composition ist eine offenbar absichtlich in die vortheilhafteste Position gebracht. Sie ist dadurch noch besonders hervorgehoben worden, daß sie schreibt, während die drei anderen nur in die Bücher hineinsehen. Vasari's Erklärung der Disputa besagt, dargestellt seien die vier Doctoren der Kirche (Hieronymus, Gregorius, Augustinus, Ambrosius), welche die Messe schreiben. Nun gilt Gregorius — unter allen vieren außerdem der einzige, welcher Papst war und als solcher von Raphael hier extra kenntlich gemacht, — als Autor der Messe und ihn haben wir in der schreibenden Hauptfigur zu erkennen. Unsere Vermuthung wird bestätigt durch den Umstand, daß diese Gestalt beinahe die einzige

ist, welche wir auf dem fertigen Fresko wiederfinden — freilich, indem das Schreiben fortfällt — wo der zu ihren Füßen liegende Band mit der alten, echten Aufschrift „Moralium“ (Liber moralium) Gregor den Großen anzeigt. Die Vorschrift des Papstes müßte also etwa gelautet haben: „Man male die vier Doctoren der Kirche, welche die Messe schreiben, und den geöffneten Himmel darüber mit der Dreieinigkeit.“ Sollte von irgend Jemand Vasari dies mitgetheilt worden sein? Wie wäre er sonst dazu gekommen, den Inhalt des Fresko auf einen so einfachen Gedanken zu reduciren, den es, fertig wie es dasteht, gar nicht mehr repräsentirt? Denn vom Schreiben ist, wie gesagt, da nicht mehr die Rede. Gregor blickt begeistert empor, während nur zu Füßen des Ambrosius drüben eine Gestalt sitzt, die man für einen Schreiber halten könnte. Auf der Disputa, so wie wir sie alle kennen, ist nicht die literarische Entstehung der Messe dargestellt, sondern gleichsam deren geistiger Inhalt, der entscheidende Moment, die Berührung der irdischen und überirdischen Welt, das Sichaufthun des Himmels, in dessen Mitte Gott in seiner Glorie thront und zu dem die unten über theologische Fragen disputirende Versammlung in plötzlichem Verstummen emporblickt. So auch erklärt, wie wir sahen, die Unterschrift des Stiches von Ghisi durchaus richtig die Disputa. Vasari und Ghisi widersprechen sich also nicht, sie ergänzen sich. Um es zu wiederholen: Vasari spricht aus, was die erste Skizze enthält, während Ghisi das fertige Gemälde vor Augen hatte.

Jeder, der die betreffenden Blätter kennt, wird mit mir darin übereinstimmen, daß die Beobachtung des Wachsthums der Composition der Disputa, von der ersten Skizze durch alle Zwischenstadien bis zum vollendeten Gemälde, hohen Genuß gewähre. Zwei radicale Neugestaltungen der Composition lassen sich constatiren, ehe sie die vollendete letzte Gestalt erhielt. Die erste bestand darin, daß der Altar mit der Hostie in die Mitte eingeschoben und daß der Himmel mit den Heiligen oben in engere

Verbindung mit den Figuren unten gebracht wurde. Bei der zweiten Umarbeitung erst wurde die Architektur dann zu beiden Seiten entfernt und der gewonnene Raum mit Figuren ausgefüllt, deren Hinzutreten ein abermaliges Neuarrangement aller anderen zur Folge hatte. Die perspectivische Vertiefung der Composition erfolgte jetzt, das Gewölk wurde so völlig niedergesenkt, wie wir es auf dem Fresko sehen und der Eindruck des plötzlichen Aufbrechens der Wolken dadurch erreicht. Die Einzelnheiten dieser Umgestaltungen sind anderen Ortes von mir nachgewiesen worden.*)

Nun sind von der größten Wichtigkeit zwei Bemerkungen, die wir an diese in zwei großen Anstößen sich vollziehende Umformung der Composition zu knüpfen haben. Erstens, daß sie ebensoviel große Fortschritte in Raphael's eigener künstlerischer Entwickelung documentirt, und zweitens, daß diese Stufenfolge von Umgestaltungen der Composition sich mit der gleichen Sicherheit beim Parnaß nachweisen läßt, dessen erster Entwurf uns in einem nach Raphael's Zeichnung gemachten Stich des Marc Anton ebenso sichtbar als der der Disputa erhalten blieb. Marc Anton hat ja nie nach den Gemälden, sondern immer nach den Skizzen Raphael's gestochen.

Man merkt auch hier wieder die anfängliche Verlegenheit, die Fläche zu bewältigen. Raphael sucht die Composition, die auf dem fertigen Fresko sich so herrlich vertieft, zuerst wiederum nur in die Breite auszudehnen und allerlei Nebenwerk zur Ausfüllung des Raumes zu verwenden. Der Gipfel des Parnaß (oder Helikon, die Vasari in seiner Erklärung beide zusammenwirft) tritt mit Felsen und dichtem Lorbeerwald massig hervor, die Luft ist mit fliegenden Amoren erfüllt, die Figuren dagegen stehen in kleinen Gruppen umher und es waltet kein rechter Zusammenhang zwischen ihnen, der Hintergrund ist fast leer. Die

*) L. R. I. Commentar zu Cap. XI u. XIII.

Aufgabe des Papstes mag etwa gelautet haben: „Man male den Berg Parnaß mit Apollo und den Musen, sowie einigen Dichtern. Fliegende Amoren werfen Kränze auf sie herab."

Und nun ist es wieder seltsam, daß Vasari's Beschreibung des Fresko auch hier nicht dem entspricht, was es in seiner Vollendung darstellt, sondern daß er die erste Skizze vor Augen gehabt zu haben scheint. Auf dieser erscheint Apollo mit der Leier als Mitte und Hauptfigur. Die übrigen wenigen Figuren ordnen sich unter, oder stehen abseits und außer Zusammenhang mit ihm. Auf dem Fresko dagegen ist der Gestalt Homer's hervortretende Bedeutung verliehen. Er, der „höchste Dichter" Dante's, scheint von allen Dichtern, die wir da zusammen erblicken, allein seinen Gesang ertönen zu lassen und Apollo ihn auf der Geige nur zu begleiten. Die Uebrigen lauschen entweder, oder unterbrechen sich, um nicht zu stören. Wie in die Disputa, so also auch hier ein gewisses dramatisches Element in die Composition hineingetragen.*) Aus einem Zustande ist ein Moment geworden. In Stil und technischer Behandlung entsprechen die beiden Umgestaltungen des Parnaß so sehr denen der Disputa, daß sich als sicher ergibt, beide Werke seien zu gleicher Zeit entstanden und in gleichen Epochen stufenweise zu höherer Vollendung emporgebracht worden. Nun ist die Frage: hat die Schule von Athen, als drittes Gemälde an dieser Entwickelung theilgenommen?

Für die Schule von Athen ist nicht so reichliches Material vorhanden als für Disputa und Parnaß; das Beweisverfahren kann nicht so glatt vorwärts schreiten wie bei diesen. Ich schlage den umgekehrten Weg ein, daß wir, vom fertigen Fresko aus rückwärts gehend, zur Feststellung früherer Zustände zu gelangen suchen.

---

*) Auf einem Titelblatte des Meister J. F. sehen wir den Parnaß, in dessen Mitte Homer, wie er auf den Knien liegend von den Musen gekrönt wird. Dazu paarweise Philosophen und Dichter. Erstere sind Aristoteles, Plato, Salomo, Sokrates, Pythagoras.

Der in Mailand aufbewahrte Carton des Gemäldes zeigt, welche Gestalten Raphael bei der letzten Umgestaltung, vor Thorschluß gleichsam, noch zusetzte. Am Rande rechts unten sein eigenes Porträt nebst dem eines Unbekannten. Links am Rande, auf der anderen Seite, eine Gestalt ohne Wichtigkeit. Dann aber ein Zusatz vom bedeutendsten Gehalte, eine Figur, bei der es unmöglich schien, daß sie nicht von Anfang an dagewesen sei: der am Fuße der Treppe hingelagerte, riesenmäßige Mann, der in sich versunken und geistig abgetrennt von den Andern, mit uns entgegengestreckten Beinen daliegt. Derselbe, den Trendelenburg, auf seine „römischen Stiefel" hin, zu Epictet machen wollte.

Wir brauchen Carton und Gemälde nur zu vergleichen, um zu sehen, daß Raphael aus technischen Gründen diese, sobald sie einmal vorhanden ist, unentbehrliche Figur zuletzt noch angebracht hat. Die Schule von Athen — man muß mir schon erlauben, es noch einmal zu wiederholen — zeigt zwei große Figurenmassen: die eine auf dem erhöhten Mittelgrunde, zu dem die Treppe aufführt, die andere auf dem Vordergrunde am Fuße derselben, und zwar diese sich in die beiden Gruppen rechts und links theilend. Diese beiden Gruppen unten müssen Raphael im letzten Augenblicke noch zu wenig gewichtig erschienen sein, um die Figuren des Mittelgrundes oben genügend zurückzudrängen. Aus derselben Erwägung hatte er auf die Disputa als letzten Zusatz die scharf realistischen Gestalten gebracht, welche rechts und links so kräftig vortreten, und eben deshalb auch auf dem Parnaß ganz zuletzt die Sappho noch vorn hinzugesetzt, welche am Stärksten vorspringend, die sämmtlichen Figuren auf der Höhe des Berges über dem Fenster mit Gewalt gleichsam zurückschiebt.

Und so erkennen wir aus dem Zusatze der am Fuße der Treppe gelagerten Gestalt, daß in den letzten Stadien wenigstens auch die Schule von Athen als Composition von Raphael angesehen wurde, welche der Umänderung fähig war. Ein in Paris

befindliches Studienblatt gestattet nun noch weiter zurückzugehen. Es enthält die Gruppe im Vordergrunde links, den schreibenden Alten und seine Umgebung, und zwar in so abweichender Gestalt von dem, was das Gemälde zeigt, daß die Annahme, die gesammte Composition sei in früheren Zuständen einfacher gefaßt worden, dadurch möglich wird.

Bei der Deutung des schreibenden Alten, mag man ihn nun Plotinus, Lucas,*) Matthäus oder Pythagoras nennen, spielte die von dem neben seinem Knie hervorkommenden Knaben auf dem Boden vor ihm aufgestellt gehaltene Tafel die entscheidende Rolle. Fehlte sie und das, was darauf steht, so würden alle Kriterien mangeln, um der Gestalt einen jener Namen zu ertheilen. Auf unserem Studienblatte fehlt sie! Der Arm des Knaben kommt gar nicht zum Vorschein! Der aufrechtstehende Mann ist so dicht an den schreibenden Alten herangerückt, daß sogar der Raum für die Tafel mangeln würde. Wir haben von der ganzen Gruppe nun Nichts vor Augen, als den schreibenden Alten und die mit eifriger Neugier ihn umgebenden Figuren eines zweiten Alten, dreier Knaben, einer ihm über die Schulter blickenden alten Frau (aus welcher später ein Türke geworden ist) und der auf den Stab gestützten männlichen Figur, welche später den Stab verlor und statt dessen ein Buch empfing, das sie auf den Oberschenkel stemmt. Alles andere fort. Die Gruppe entspricht in dieser höchst einfachen Auffassung einer der beiden Gruppen, welche die Disputa in ihrer allerersten Redaction darbietet, so durchaus, als sei sie von dort einfach herübergenommen. Und schließlich das Auffallendste: die ganze Gruppe des alten Mannes mit der gerunzelten Stirn und mit dem Kinde auf dem Arme, sowie des Mannes mit dem Kranze von Weinlaub um das Haupt, welche zwischen dem schreibenden Alten und dem

*) Bellori, Descrizione, Ed. 1751, S. 8, sagt „Marcus“ sei von Agostino dargestellt worden.

linken Rande des Gemäldes sich finden, fehlen auf unserem Studienblatte. Vielmehr ist hinter dem schreibenden Alten ein senkrechter Strich gezogen, den man für eine Andeutung nehmen kann, es sei, entsprechend der Disputa, Anfangs auch auf der Schule von Athen die Zahl der Figuren eine beschränkte und statt ihrer in den beiden Ecken eine den Raum ausfüllende Architektur vorhanden gewesen, welche, wie auf der Disputa, später fortfiel.

Fehlen nun auch weitere Blätter, um die früheren Zustände der Schule von Athen zu errathen, so dürfen wir doch auf das Vorhandene hin auch bei ihr eine frühere simplere Form der Composition, und, entsprechend, eine fortschreitende Erweiterung des Gedankens annehmen. Hätte Vasari auch bei der Schule von Athen die erste Intention des Papstes gekannt? Es ergäbe sich dann etwa der Auftrag, Raphael solle den Gang des wissenschaftlichen Studiums darstellen, wie es als Hilfswissenschaft der Theologie sich gestalte.*) Er hätte demgemäß Anfangs Nichts im Sinne gehabt, als etwa, links unten, Darstellung des primären Unterrichtes der Kinder und des Volkes: Lesen und Schreiben. Rechts unten die Mathematik als das, was die vorgeschritteneren Knaben und die beginnenden Jünglinge lernen. Oben in der Mitte die Rhetorik und Dialektik als Lehre der fertigen Jünglinge und der Männer. Plato und Aristoteles mochten jetzt noch die Mitte halten und andere Philosophen umherstehen. Für den schreibenden Alten im Vordergrunde links, wenn er durchaus einen Namen tragen soll, würde sich etwa Donat, der hergebrachte und oft abgebildete Lehrer der Jugend ergeben, während drüben Euklid fungirte. Weder Bonaventura, noch die Scholastik überhaupt, oder Marsilio Ficino, oder eine

*) Ambrogio Lorenzetti malte in diesem Sinne das Trivium und Quadrivium, das genau beschrieben wird. Vas. (Ed. 1878) I, S. 535. Vgl. über die Eintheilung der Wissenschaften Val. Schmidt, Disciplina clericalis, S. 105 ff. in den Anm.

„geistliche Partei" hätten an dieser Vorschrift Antheil oder ein besonderes Interesse gehabt. In demselben Maße dann aber, wie wir bei Disputa und Parnaß den erst allgemein aufgefaßten Gedanken mehr und mehr zu Raphael's persönlichem Eigenthum werden sehen, hätte dieser auch hier die Aufgabe umgemodelt. Ganz zuletzt erst ist ihm, wie ich glaube, die Idee gekommen: die Vereinigung der Theologie und Philosophie lasse sich lebhafter darstellen, wenn man Paulus zeige, wie er unter die in Athen versammelten Philosophen trete. Und diese Scene dann wieder ist von Ghisi als Inhalt des Werkes angegeben worden.

Sollen wir bei dieser Hypothese über das bloße Vermuthen hinauskommen, so gibt es dafür nur ein letztes Mittel noch: aus Analogien festzustellen, ob Raphael Aristoteles oder Paulus in der Mitte der Schule von Athen habe malen wollen.

Die Absichtlichkeit ist offenbar, mit der wir neben einen Greis mit straffherabfallendem weißen Haar um die platte, kahle Stirn, und mit ebenso gerabfallendem Barte, die Hand pathetisch zum Himmel erhoben, einen jüngeren Mann gestellt sehen, dessen lockig vorstrebender voller Haupt- und Bartwuchs die Jahre der besten Kraft bekundet. Obgleich die Füße mit dem des Alten neben ihm die gleiche Linie halten, scheint dennoch der Aeltere abwartend zurückzutreten. Seine Handbewegung ist wie ein schweigender Protest, während dem Jüngeren das Wort bleibt, der, ohne vorzutreten, vorzutreten scheint. Wir müssen uns zumeist an den Mailänder Carton halten, da der Gegensatz auf dem Gemälde durch nachträgliche Ueberarbeitung geschwächt worden ist.

Dem natürlichen Verhältnisse zwischen Plato und Aristoteles würde dieser Contrast von Greis und jüngerem Manne entsprechen: Plato ist der Lehrer, Aristoteles der Schüler gewesen. Wenn wir den Unterschied symbolisch auffassen wollen, würde er auch der Auffassung der Scholastik entsprechen, für die Plato der Aeltere, der Dichter war, während Aristoteles auf seinen kräftigeren

Schultern das ganze Gebäude der Philosophie trägt, der strenge Denker, dem der Vortritt und das erste Wort gebühren. So würde auch Marsilio sie rangiren: Plato der Seher, Aristoteles der Denker. Dennoch finde ich nirgends diesen Unterschied so normirt oder gar bildlich hervorgehoben. Auf einem bekannten Gemälde von Traini (Vas. II, 137) erblicken wir Thomas von Aquino zwischen Plato und Aristoteles. Als alte Männer erscheinen sie mit langherabwallenden Bärten. Nirgends, so emsig ich gesucht habe, finde ich den Altersunterschied auch nur leise angedeutet, der auf der Schule von Athen so entschieden in die Augen fallen soll. Im Gegentheil, auch Aristoteles pflegt stets als alt gedacht zu werden. Wir begegnen im Mittelalter einem doppelten Aristoteles, wie wir einem doppelten Virgil begegnen. Einmal ist Virgil der ehrfurchterweckende Prophet der Geburt Christi, der Führer Dante's durch alle überirdischen Reiche, und dann ist er der Zauberer des mittelalterlichen märchenhaften Roms und der Held beschämender Liebesabenteuer. Ebenso sehen wir Aristoteles als göttlichen Vertreter der Philosophie und Theologie, und dann wieder als mythischen Erzieher des vom Mittelalter erfundenen Helden Alexander, des Beherrschers des Orients, und als solchen Virgil darin ähnlich, daß lächerliche Abenteuer mit schönen Frauen ihm angedichtet werden, die ihn beherrschen und erniedrigen. In ihrem Dienste sehen wir ihn dargestellt, wie er, auf allen Vieren kriechend, eine verrätherische Buhlerin auf dem Rücken trägt, die auf ihm reitet.

Die erhaltenen antiken Porträts des Aristoteles stellen ihn mit glattem Kinn und individuell ausgearbeiteten, wiedererkennbaren Zügen dar. Raphael kann, wenn die betreffende Gestalt der Schule von Athen Aristoteles darstellen sollte, antike Vorbilder nicht vor Augen gehabt haben. Ein noch vorhandenes Gemälde dagegen könnte ihm vorgeschwebt haben. Melozzo da Forli hatte für den Herzog von Urbino eine ganze Reihe Philosophen gemalt, von denen Raphael als junger Mensch viele sich

in sein Skizzenbuch copirte. Darunter auch Aristoteles. Er trägt eine Mütze, hat üppiges Haar und Bart und streckt die rechte Hand energisch demonstrirend uns entgegen, während er in der anderen ein Buch hält. Der vorgestreckte Arm war im Alterthume bereits Aristoteles' Kennzeichen, wenn er in den Gymnasien an die Wand gemalt wurde. Bellori bildet in seinem Werke über die großen Männer des Alterthums einen geschnittenen Stein ab, der diesem Kopfe entspricht und von dem er sagt, daß er eine moderne Fälschung sei. Ich weiß nicht, aus welcher Zeit er stammt, und ob Melozzo auf ihn hin seinen Aristoteles gemalt hat, der ihm in Haar und Kopfbedeckung ähnlich sieht. Möglich, daß Raphael beide Werke vorlagen, die freilich dem Kopfe des sogenannten Aristoteles auf der Schule von Athen nicht gleichen. Ein typisches Bild des Aristoteles existirte seiner Zeit nicht. Besonders in Deutschen Büchern bilden ihn die Holzschnitte bald so, bald so ab, mit derselben Freiheit, deren man sich bei den Aposteln bediente. Von Raphael ist Aristoteles an anderer Stelle überhaupt nie dargestellt worden.*)

*) Auf Holbein's später zu erwähnendem Holzschnitte hat er einen langen Bart und einen Turban auf. In der Margarita philosophica, Freiburg 1503, erscheint er auf dem Titel als alter Mann mit Bart und neben herabhängender Mütze, S. 7 dess. Buches ohne Bart. Aristoteles mit Plato auf Giotto's Thurm neben S. Maria del Fiore in Florenz, von Luca della Robbia (Vas. III, 61: fece — Platone e Aristotile par la filosofia). Auf einem Büchertitel (von Urs Graf ?) Plato und Aristoteles als alte Deutsche Bürger disputirend nebeneinander, in langen Bärten, Aristoteles als der ältere, im Pelz. Lomazzo beschreibt, S. 527, Aristoteles: fù bello di faccia, hebbe la barba lunga, e gli occhi con certe lunette, dentro fu picciolo di corpo, gobbo, mal formato e balbutiente. Aristotele di San Gallo empfängt (Vas. XI, 201) seinen Beinamen secondo un antico ritratto, also waren deren im Anfange des 16. Jahrh. bekannt. Aristoteles, auf dem die Frau reitet, in den Curiosités du Cabinet d'Estampes d'Amsterdam V, 505. Fig. 7. Stich des 15. Jahrh. Arist. hat bloße Beine und Hinteren, die Frau trägt eine Peitsche. Dieselbe Scene als alte Kirchencaricatur abgeb. in der Gaz. des Beaux-Arts, Aprilheft 1877. Vgl. Barbagan, Fabliaux et Contes des poëtes français. Hagen, Gesammtabenteuer I, LXXV. Auf dem großen

Anders dagegen mit Paulus. Paulus war der Mann des 16. Jahrhunderts, wie Plato der des 15., und Aristoteles der des 14. und 13. gewesen war. Hier müssen wir auf die Entwickelung der kirchlichen Dinge zurückkommen. Diejenigen, welche glauben, Marsilio Ficino's Schriften könnten für die Schule von Athen maßgebend gewesen sein, haben vergessen, daß die Schule von Athen nicht im 15., sondern im 16. Jahrhundert entstanden ist und wie entscheidende Dinge im Umschwunge beider sich ereigneten.

Die ungeheure Erschütterung, welche die italiänischen Zustände in den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts erfuhren. Der Einbruch der Franzosen. Die Verjagung des Medici aus Florenz. Savonarola's Predigten vom bevorstehenden göttlichen Strafgericht, und die Borgia's, die in Rom den lebendigen Beweis geben, wie nöthig und wahrscheinlich es sei. Als Marsilio 1499 in Florenz starb, dachte Niemand dort mehr an das friedliche Reich antik-philosophischer Theologie, das er herbeiführen wollte; ganz andere Gesinnungen hatten zu herrschen begonnen. Die Kirche sollte erneuert werden, und zwar auf Grund der reinen Lehre Christi. Nach einer Uebersetzung der Bibel stand das allgemeine Verlangen. Die Ideen, die wir heute für den speciellen Glauben der Deutschen Reformirten, Luther's besonders, zu halten pflegen: daß die Kirche im Sinne des reinen Evangeliums umgestaltet werden müsse, belebten Italien, Frankreich und Deutschland gleichmäßig und wurden um so unbefangener verhandelt, als der Gedanke, es könne ein großer Theil der Christenheit sich ablösen, um ohne Papst für sich zu existiren, diesen Zeiten gar nicht faßbar war. Derjenige aber, der un-

---

Gemälde der Capella dei Spagnuoli, welches das Gebäude der Philosophie des Thomas von Aquino giebt, fehlt Aristoteles unter den Philosophen Vasari's Beschreibung nach. Schnaase will deshalb statt „Zeno“ „Aristoteles“ lesen. Die Gestalt trägt einen Hut und hat einen langen Bart. Vgl. Crowe und Cavalcaselle in Jordan's Uebersetzung I, 307. Anm. 58.

mittelbar nach den Tagen Christi selber die sichersten und brauchbarsten Resultate aus dessen Lehre gezogen hatte, war Paulus. Wie Aristoteles früher ohne weiteres „der Philosoph" gewesen war, ist Paulus nun „der Apostel". Nicht nur für uns Deutsche ist er jetzt die höchste Autorität. Nicht nur Luther hat sich zumeist auf ihn berufen. Auch in Italien wurde er als der Grundstein anerkannt, auf dem die Kirche der Zukunft ruhen müsse.

Wenn wir bedenken, mit welcher fast göttlichen Autorität soviele Jahrhunderte lang Aristoteles dagestanden hatte, mit welcher Ehrfurcht man Plato neben ihm verehrt hatte, so erstaunen wir über den Fanatismus, der jetzt gleichmäßig gegen Beide sich vorwagt, nur weil sie „Philosophen" sind. Durch Reumont's Hinweis*) lernte ich zuerst das merkwürdige Buch kennen, welches einer der in Rom mächtigsten Cardinäle, gerade in dem Jahre, wo Raphael den Auftrag für die Gemälde der Camera erhalten haben muß, unter den Augen Giulio's II., in dessen Gefolge er sich befand, 1507 in Bologna erscheinen ließ.**) „Ueber die wahre Philosophie" ist es betitelt. Auf ausgewählte kurze Stellen, zumeist des Augustinus und Hieronymus, hin werden die antiken Philosophen, Aristoteles und Plato an der Spitze, glatten Weges in die Hölle verdammt. „Nicht was Aristoteles sagt, sondern was Paulus sagt, darauf kommt es mir an" ist das Thema der Schrift.***) Man glaube nicht, daß dies die Ansichten einer extremen Partei waren. Castellesi war ein gelehrter Mann, der, der griechischen und lateinischen Sprache mächtig, sein Buch lange Jahre schon vorbereitet hatte. Castellesi ging mit der Majorität. Ich erinnere an Luthers Wuth gegen

*) Gesch. der Stadt R. III a, 269 u. 361.

**) Er schrieb es keineswegs erst 1507, wie Hettner (Ital. Stud. 221) angibt, er begann das Buch nach 1492, als er aus England zurückkehrte. Ferrius XXIV. Ebensowenig ist das Buch, wie Hettner meint, auf Savonarola's Einfluß zurückzuführen.

***) L. IV. cap. VI.

Aristoteles, den er mit Schimpfworten belegt und endlich für so gut wie den Teufel in Person erklärt.*) Ich erinnere an Holbein's Caricatur, wo, Aristoteles und Plato voran, die ganze römische Clerisei in den Abgrund marschirt, während Aristoteles obendrein in sein Schwert stürzt. Luther's Aeußerungen und Holbein's Zeichnungen sind aus ihren frühesten Zeiten. Kein Zweifel, daß auch Raphael's Herz diesen Strömungen nicht unverschlossen blieb. Zumal die Art läßt es erkennen, in der er Paulus dargestellt hat.

Wenn wir die kirchliche Kunst des Jahrhunderts der Reformation mit der des vorhergehenden vergleichen, so fällt das Eintreten des persönlichen Elements auf, das von Lionardo da Vinci ab durchbricht. Welchem Maler vor ihm wäre es in den Sinn gekommen, der Darstellung des Abendmahls die erschütternde dramatische Pointe zu geben, die er in sein berühmtes Mailänder Werk hineinlegte und die dessen Eindruck auch heute noch, wo es so gut wie ganz zerstört ist, zu einem unfehlbaren macht? Christus sagt: Einer unter Euch wird mich verrathen! und die Wirkung dieses Wortes auf die Apostel erblicken wir. Was hat das zu thun mit der hergebrachten Art, im Speisesaal eines Klosters das Abendmahl an die Wand zu malen? Goethe hat es am Besten aus dem Werke herausgelesen. Betrachten wir in diesem Sinne Michelangelo's Pietà und bemerken ihren wahrhaftigen historischen Inhalt. Welch eine Gluth persönlicher Theilnahme, in die wir da hineingerissen werden! Alle früheren Marien mit dem todten Sohne im Schoße erscheinen uns märchenhaft und kühl dagegen. In Form von Märchen und Legenden hören wir, wie Kinder, die schaurigsten, furchtbarsten Dinge mit nur mäßiger Erregung gern an. Raphael und Michelangelo

*) Princeps tenebrorum. Brief an Eck vom November 1519. De Wette CLXX. Daneben viele andere Stellen. Natürlich meint Luther nur den Aristoteles der Scholastiker, die, wie er sagt, vom wirklichen Aristoteles kein Capitel verständen.

packen uns anders. Das ist der Unterschied der beiden Jahrhunderte.

Dies persönliche Element ist es, das Raphael's frühesten Sachen bereits, die scheinbar noch so ganz in den Formen des verflossenen Jahrhunderts gehalten sind, so unergründlichen Reiz verleiht. Es ist wie ein Gesang der Leidenschaft von Kinderlippen. Welch ein reiner Strom von Mutterliebe durchströmt seine frühsten Madonnen. Welch ein ethisches Element liegt in seinem Sposalizio, das so ganz übrigens an Perugino erinnert. Raphael will sich frei machen vom Banne überlieferter Formen, aber er beginnt mit dem Inhalt, indem er Anfangs noch an der Form festhält. Er drängt leise los auf das rein Menschliche. Nach Paulus reiner Lehre hörte er um sich her wohl die Welt rufen: ein Gefühl mußte ihn jetzt ergreifen, wenn er wirklich der war, der er war: an Stelle des hergebrachten Paulus, der ihm in jeder Kirche, an jeder Straßenecke auf Schritt und Tritt in Bild und Bildwerk begegnete, wie ein alter märchenhafter Greis, den wahrhaftigen historischen Paulus zu stellen. Wenn irgendwo Entwickelung bei Raphael zu erkennen ist, so ist es Fortschritt zum Realen in der Darstellung des Paulus, dem er aus den allgemeinen Linien und Gewändern heraus, zu rein menschlicher, in unserem Sinne: historisch realer Existenz verholfen hat.

In drei Formen finden wir Paulus von Raphael dargestellt. Als Himmelsbewohner im alten hergebrachten Sinne zeigt ihn noch die Disputa. Hier sitzt er gleichsam unter den alten Excellenzen der Hierarchie voran: unter den Heiligen auf dem Gewölk nimmt er rechts den äußersten Sitz ein. Auf sein Schwert geneigt, erscheint er als ein starker Mann zwischen 60 und 70, ein Greis, wie Dante ihn ausdrücklich nennt,*) das kahle Haupt mit einem Kranz kräftiger Haare umwachsen und auf der Stirn

*) Due vecchi d. h. S. Luca u. S. Paolo. Purg. XXI, 24 ff.

die alleinstehende, mächtig in sich selbst verwickelte Locke, die im 17. Jahrhundert zumal als unabkömmlicher Schmuck der Heiligen nie fehlen darf. Paulus entspricht in diesem Habitus der gleichgearteten Gestalt des Petrus, welcher ihm gegenüber den äußersten Platz zur Linken innehat. Dies ist noch ganz der Paulus der Legende, der Begünstigte, der, bis in den dritten Himmel entrückt, von den Geheimnissen wußte, die kein anderes Auge geschaut hatte. Als solcher war er eine populäre Gestalt. „Wie Paul, als er aus dem dritten Himmel wieder herabgekommen war, nicht sagen konnte, was er gesehen hatte“ beginnt Raphael in einem seiner Sonette, so schweige auch er: keine Sprache vermöge zu sagen, was er in jener Nacht, in den Armen seiner Geliebten erlebte. Ebenso gehört in die Legende noch, was Paulus, als eine der Wachen gleichsam, die an den Thoren der Kirche stehen, zu deren Vertheidigung thut, wie Raphael ihn im zweiten vaticanischen Zimmer darstellt: Paulus und Petrus, mit gezückten Schwertern Beide, kommen vom Himmel herab, um Attila von den heiligen Mauern zurückzuscheuchen. Um zwanzig Jahre jünger erscheinen sie hier als drüben, mit vollem zurückfliegendem Haar und Bärten, bei Paulus zumal in fast jupiterhaftem gewellten Wuchse. Weder Volpato's noch Anderloni's Stich geben die Köpfe der beiden Apostel hier so richtig übrigens wieder wie Marcucci's letzter Stich, der sich freilich sonst mit jenen nicht messen kann. Man erkennt bei den Aposteln den gewollten Gegensatz: Petrus' Haar ist fester, struppiger, das des Paulus länger und sanfter geschwungen. Offenbar benutzte es Raphael in dieser Fülle für beide Gestalten nur als malerisches Motiv, um durch seinen flatternden Flug das officielle Herabstürmen der Schutzherren Roms aus dem Gewölk mit einem Hilfsmittel mehr auszudrücken.

Wie wenig es Raphael hier noch darauf ankam, einen festen Typus der Apostel jedesmal durchzuführen, zeigt die Befreiung Petri auf dem Gemälde daneben, wo Petrus anliegendes Haar

und dichten, aus runden, kurz in sich zurückkehrenden Locken gebildeten Bart zeigt. Es scheint die Verschiedenheit des Petrus hier und dort in demselben Gemache darauf zurückzuführen zu sein, daß Raphael's Ansicht nach der mythische Petrus der Legende anders aufzufassen war, als der historische der Apostelgeschichte. Offenbar will er diesen Unterschied überhaupt festhalten, denn auch auf der Darstellung der „Fünf Heiligen": Christus mit Maria und Johannes in den Wolken, und Paulus und die heilige Katharina unter ihnen auf der Erde, erscheint Paulus in jupiterhafter Gestalt: das Haupt von zottig zugespitzten, dicht in sich abgeschlossenen Locken umhüllt, das ganze untere Antlitz von lang herabreichendem in viele Spitzen sich theilenden Barte überfluthet. Ebenso in der Reihe der Apostel, welche Marc Anton nach Raphael's Zeichnungen gestochen hat.

Ein Uebergangsstadium zwischen dem mythischen und dem historischen Paulus bietet das Gemälde Raphael's, auf dem Paulus überhaupt am Schönsten und Großartigsten erscheint: die heilige Cäcilia. Der Grundgedanke tritt uns wie ein Nachklang dessen entgegen, was auf der Disputa, freilich in ganz anders umfassender Weise, sich enthüllte. Auch über Cäcilia und ihren Begleitern eröffnet sich der Himmel. Musicirende Engel werden sichtbar und ihr Spiel den unten zusammenstehenden Heiligen plötzlich vernehmbar. Auch hier, wenn wir die in Marc Anton's Stich erhaltene erste Skizze des Werkes mit dem Gemälde selbst vergleichen, sehen wir wie das „Plötzliche", das dramatische Element, erst später in die Composition hineingebracht worden ist. Paulus steht in sich versunken da. Er greift mit der Hand in den vollen, dunkeln Bart,*) während das geneigte Haupt den Haarwuchs eines Mannes erkennen läßt, der zwischen 30 und 40 Jahren steht. Auf der ersten Skizze des Werkes

*) Anfängliches Motiv der Handbewegung des Paulus auf einer Zeichnung für die Disputa.

ist das Haar kürzer und aus härterem Stoffe, auf dem Gemälde weicher, voller, sanfter und lockerer. Offenbar hat Raphael in dieser Gestalt das Allgemeine mit dem Individuellen zu vereinigen gesucht. Die wilde Kraft (fierezza), sagt Vasari in seiner Beschreibung des Gemäldes, sei zu tiefem Ernste (gravità) gemildert.

In voller menschlicher Wirklichkeit aber lassen Paulus erst die Teppiche Raphael's erscheinen. 1511 wurde die Schule von Athen vollendet, 1513 etwa die Cäcilia gemalt,*) 1514 das Buch Castellesi's, das in Rom ungemeines Aufsehen erregte, neu gedruckt,**) um dieselbe Zeit die Vertreibung Attila's gemalt und die Cartons zu den Teppichen begonnen. Jetzt wurde für Paulus die überzeugende Gestalt geschaffen, welche geistige und physische Energie in sich vereinigt. Die Teppiche zeigen, wie die Gedanken der Reformation im Geiste Luther's auch Rom erfüllten. Petrus und Paulus sehen wir hier den festen Boden des römischen

---

*) So nehme ich an in Uebereinstimmung mit Passavant, während Marc Anton's erster Entwurf etwa 1510/11 entstanden sein mag. In die Jahre 1512/13 muß, der technischen Behandlung der Zeichnung nach, die Composition der „Fünf Heiligen" fallen. Ein wenig später die Zeichnungen für die Apostel des Marc Anton.

**) Man vergleiche, was die Entstehung dieses Buches anlangt, die Geschichte des Cardinals Castellesi von Ferrius. (Königl. Bibliothek W. 368. 8°.) Es würde zu viel sein, etwas wie nähere Beziehungen zwischen Raphael und dem Cardinale anzunehmen, weil Bramente für diesen einen Palast baute. Dagegen, wenn einmal darauf bestanden werden soll, die dem Vatican nahestehenden Gelehrten hätten Raphael bei der Sammlung des Materiales für die Gemälde der vaticanischen Gemächer unterstützt, müsse Castellesi (oder, wie er gewöhnlich genannt wurde, der Cardinal Adriano von Corneto) an erster Stelle genannt werden. Denn er nahm unter den Dichtern und Gelehrten seiner Zeit mit den höchsten Rang ein. Springer (Dohme II, 175) will in ihm einen kirchlichen Reactionär erkennen, während er vielmehr ein eifriger Beschützer Reuchlin's war, ein freisinniger Mann, den Hutten zum Schutz der kirchlichen Freiheit in einem Gedichte anruft. Vgl. Geiger, Reuchlin 440, Anm. 3. Geiger hat offenbar Recht gegen Böcking, Hutteni Opera I, 138. Böcking (dem auch Strauß folgt) glaubt, Hutten hätte sich mit seinen Versen an Adrian von Tortosa gewandt, welcher 1517 zum Cardinal erhoben wurde.

Reiches betreten, innerhalb dessen sie ihre Sendung erfüllen. Nichts Mythisches klebt diesen Vorgängen mehr an, alles Visionäre ist bei Seite gethan: Geschichte entrollt sich uns in diesen Compositionen. Auf den Teppichen kehrt Paulus, auf den verschiedenen Compositionen erkennbar immer als derselbe Mann wieder, die energischste, leibhaftigste Männer-Individualität, die Raphael überhaupt geschaffen hat. Sein Haar ist kurz und hat fast zottige Spitzen, ebenso der Bart; die eckige, gewaltige Kopfform bleibt überall erkennbar; man meint, das Haar nehme Theil an der Bewegung, die den ganzen Mann durchzittert. Nirgends sonst ist aus dem Herzen quellende Beredsamkeit künstlerisch so erfaßt worden, wie auf dem Teppich mit der Predigt des Paulus zu Athen. Die Finger der erhobenen Hände spreizen sich, als ströme das Feuer der Ueberzeugung an ihnen empor und von ihren Spitzen aus. Die ganze Gestalt scheint zu beben vor innerer Erregung wie ein dröhnender Dampfkessel, neben dem man unwillkürlich die furchtbare in Eisen eingeschlossene Gewalt empfindet. Und somit hätte Raphael 1511 und 1514 zweimal dieselbe Scene also dargestellt?

Vergleichen wir den Paulus hier und dort. Der Paulus der Schule von Athen gehörte unter die frühesten, die Raphael gemalt hat. Er entspräche mehr dem Paulus der heiligen Cäcilia als dem der Teppiche. Mehr gravità als fierezza läge in ihm. Noch nicht voll im historischen Sinne hätte Raphael ihn auf der Schule von Athen darstellen wollen. Seine Absicht wäre noch nicht gewesen, uns fühlen zu lassen, wie Paulus, der praktische, energische Missionar, die heidnischen Philosophen mit einem ungeheuren Rucke aus den alten Bahnen heraus in die des Christenthums herumwirft, sondern mit einem gewissen legendenhaften Schimmer noch hätte er unter seinen heidnischen Collegen erscheinen sollen, um ihnen darzulegen, daß das Christenthum ja Nichts als die letzte Erfüllung aller Philosophie sei. Marsilio's Anschauung hätte sich mit der des neuen Jahrhunderts noch vertragen,

Paulus selber in seinem Auftreten die Elemente der legendaren und der historischen Persönlichkeit noch vereinigt. Vielleicht daß Raphael schwankte, wie er ihn darstellen sollte. Auf dem Mailänder Carton sehen wir Paulus in zurückgeworfenem, fast lockig herabfallendem Haarwuchse, der bis in den Nacken reicht, während der Bart in gleicher Bewegung auf die Brust fällt. Auf dem Fresko dagegen entsprechen Haar und Bart mehr dem des Paulus neben der heiligen Cäcilia. Wobei freilich zu erwägen bliebe, ob der Kopf, wie das Fresko heute ihn zeigt, überhaupt noch Raphael's eigne Malerei erkennen lasse. Man könnte denken, die Figur in der heutigen Gestalt sei so durchaus übermalt und verändert, daß die Redaction des Mailänder Cartons als die einzig authentische aufzufassen sei.*) Und nun vergleiche man mit ihr den Paulus, den Marc Anton in der Folge der Apostel gestochen hat, ob nicht die Bewegung des rechten Armes ausgenommen, beide Gestalten identisch sind.

Wir wissen aus literarischen Quellen so gut wie Nichts über Raphael. Während wir aus einer Fülle intimer Mittheilungen Michelangelo's Seele fast in die einzelnen Fäden gleichsam aufzulösen vermöchten, verräth kein Blatt von Raphael's Hand, keine Mittheilung eines Freundes über ihn, wie er in entscheidenden Momenten dachte und fühlte. Passavant's berühmte Biographie trägt eine sentimental-religiöse Feinfühligkeit in ihn hinein, die nicht in seiner Natur lag. Einige wollten etwas wie einen Gelehrten aus ihm machen, wieder Andere einen zwischen Liederlichkeit und Extase schwankenden angehenden Heiligen, noch Andere einen ehrgeizigen Genußmenschen. Der Grund dieser widersprechenden Urtheile liegt zum Theil darin, daß nicht zwischen dem geschieden wurde, was Raphael unbewußt

*) Der Kopf auf Volpato's Stiche ist ein geradezu erfundener, der weder dem des Fresko noch dem des Cartons entspricht.

aus der eignen Zeit schöpfte und dem, was er aus seiner Natur seinen Werken verlieh. Mein nun dreißigjähriger Verkehr mit den Werken Raphael's hat mich nur dahin gebracht, eine gesunde, physisch-kräftige, der Gemüthsstimmung nach glücklich begabte Natur in ihm zu sehen, der Absonderlichkeiten nicht anklebten, eine abgerundete Erscheinung, einen von den Männern, welche den Satz bestätigen, daß außerordentliche Naturen nicht die verdoppelten Kräfte der gewöhnlichen Durchschnittsmenschen besitzen, sondern daß sie nur das normale Maß innehalten, welches wir Uebrigen nicht zu erfüllen vermögen. Raphael's Existenz war einfach. Raphael hat keine Schicksale gehabt, die ihn jemals still zu stehen oder Umwege zu machen nöthigten, er hat alle Theile seiner Werke mit gleichmäßiger Sorgfalt behandelt und dabei so intensiv an ihnen fortgearbeitet, daß diese Arbeit (wie bei Goethe, um nur diesen zu nennen) gar nicht sichtbar wird.

Diese gesunde, wie Vasari und Giovio bezeugen, von herzgewinnender persönlicher Liebenswürdigkeit getragene Persönlichkeit dringt uns aus seinen Werken gleichsam entgegen und in ihr liegt der Reiz, den auch die Schule von Athen auf uns ausübt. Der scheinbar reale Inhalt des Gemäldes tritt dagegen in zweite Linie. Suchen wir diesen Reiz genauer noch zu ergründen.

Michelangelo hat in den beiden Gestalten von Tag und Nacht auf den mediceischen Gräbern zu Florenz zwei Statuen geschaffen, die, ohne weitere Erklärung, als großartige und schöne Werke verständlich genug sind. Aber es liegt zugleich wie ein unsichtbarer Schleier über ihnen. Man fragt sich, woher das Gefühl entstehe, daß dem so sei, man sucht, man findet, daß Michelangelo in den Zeiten an diesen Statuen arbeitete, in denen die florentinische Freiheit verloren wurde, und daß er in der Nacht das ewige Erstarren all dessen symbolisiren wollte, was er an hoffnungsreichen Gedanken in seiner Vaterstadt verkörpert sah. Jetzt erst begreifen wir ganz, warum dieses Werk einen so seltsamen Einfluß auf uns ausübt.

Dante im Eingange seines Gedichtes beschreibt die Felseneinöde, in der er den Weg verloren hat, und aus der er dann in die Unterwelt hinabsteigt. Seine Schilderung ist im höchsten Grade real. Man hat sogar die Gegend ausfindig gemacht, die hier geschildert worden ist. Aber dies genügt nicht, die drückende, trübe Atmosphäre zu erklären, die über der Landschaft zu liegen scheint. Nun sagt Dante selbst, was er symbolisch mit ihr gemeint hatte. Der Wald bedeute die Laster der Welt, im engeren Sinne, Florenz, aus dem Dante verbannt worden war, im noch engeren die ihm feindliche Partei. Auf mehr als eine Weise könne das Gedicht ausgelegt werden, sagt er. Dante's eigene Worte bestätigen hier, daß unser Gefühl, es sei etwas Besonderes mit dieser Landschaft, richtig war, und daß Gedanken verschiedener Art sich mischen, um diesen Effect hervorzubringen.

Auch über der Schule von Athen liegt eine eigene Atmosphäre. Aber keine diesmal, die die Gedanken des Betrachtenden gleichsam überschattete, wie dort. Ganz anders ist das Gefühl, das uns zu Theil wird. Das Festliche, Freudige, Prachtvolle empfinden wir, das wie morgendliche Frühlingsluft aus diesen Tempelhallen uns anweht, den Athemzug des römischen Daseins jener Tage, denen wohlbekannt, welche die Geschichte der Stadt im Umschwunge des 15. und 16. Jahrhunderts kennen. Den hat Raphael in sich aufgenommen und wie Sonnenschein über sein Werk ausgegossen.*)

Wir von heute, die wir von Tag zu Tag so genau wissen und so scharf kritisiren, was wir thun und denken, vermögen uns kaum vorzustellen, wie einfach und ruhig die Dinge sich im Zeitalter der Reformation entwickelten. Wir heute unterscheiden mit einer gewissen Sicherheit zwischen Philosophie und Religion, zwischen historischer und praktischer Anschauung der Ereignisse: darin liegt das Charakteristische des beginnenden Zeitalters der

*) Vgl. L. R. I, S. 233.

Reformation, daß diese Scheidung fehlte. Sein Kennzeichen ist das Verschwimmen alles dessen, was die Gedanken des Tages beherbergte, zu einem allgemeinen unbestimmten Element, das in immer anderer Form hervortritt und doch immer dasselbe ist. Raphael, in seinem Bestreben, den Paulus der Apostelgeschichte zu gestalten, hatte kein theologisches Interesse. Er folgte einem unbestimmten Drange, über den Auskunft zu geben, ihm vielleicht ebenso unmöglich gewesen wäre, wie Anderen um ihn her, in denen der gleiche Drang in anderer Richtung lebendig war.

Durch die Menschheit geht zu allen Zeiten als höchster Traum der Zukunft, eine Ahnung des Friedens, der Stille, der Erfüllung alles Ringens, des Verständnisses aller Völker unter einander in Betrachtung und Erkenntniß der Dinge.

Die christliche Theologie nennt er das Reich Gottes auf Erden; weniger mystisch schon klingt: Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen. Die, denen auch diese Fassung nicht gefiele, könnten sagen: Auflösung alles politischen Ehrgeizes und Verwendung aller geistigen Kraft auf das Studium der Menschenseele und der natürlichen Erscheinungen, in deren Mitte sie gestellt ist.

Die Geschichte zeigt Zeiten, in denen daran verzweifelt wird, dieses Ziel jemals erreicht zu sehen, dann aber auch wieder Epochen, in denen man ihm so nahe scheint, als ließe es sich mit den Händen greifen. In den 70 und 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts wurde in Europa ein solcher Traum geträumt, aus dem die französische Revolution uns kaum zu erwecken vermochte; und in den beiden ersten Jahrzehnten des Zeitalters der Reformation mit derselben Zuversicht einer Zukunft entgegengesehen, die alle idealen Wünsche befriedigte. Nirgends glaubte man so sicher daran als in Rom.

Mythologie, Geschichte und christliches Alterthum woben sich in Rom zu einem verführerischen Gemälde ineinander, das Vergangenheit und Zukunft in sich verband. Gebunden gleichsam an

die Stätte Roms, das als die älteste Stadt der Welt und als die heilige Mitte der Erde dastand, dessen Ruinen sich immer wieder in Paläste verwandelten, dessen Geschichte die Geschichte der Welt war, nahm es zu verschiedenen Zeiten ähnliche Gestalt an. Männer hatte es immer in Rom gegeben, die durch den Untergang der alten Macht und Herrlichkeit (Republik und Kaiserthum flossen da in Eins zusammen) von Schmerz erfüllt, zugleich aber auch wieder durch die Gewißheit der Unvergänglichkeit dessen, was sie unaufhörlich zusammenbrechen und sich wieder erheben sahen, getröstet, im Anblicke der ewigen Stadt wehmüthiger Begeisterung sich hingaben. Von dem Jahrhundert Cassiodors an, der, als Minister des großen Gothen Theodorich, für die praktische Wiederherstellung Roms sich abmühte, indem sein Gefühl, als begieße er doch nur die Ränder eines ungeheuren verschmachtenden Feldes, aus seinen Schriften so deutlich herausklingt', sehen wir von Jahrhundert zu Jahrhundert den Geist derer, die die Schicksale Roms zu verstehen im Stande waren, durch das gleiche Gefühl bewegt.

Während es aber über Tausend Jahre hindurch nur einsame Gestalten gewesen waren, in denen Rom solche Gedanken erweckt hatte, begann in dem Jahrhundert, in welchem Raphael auf die Welt kam, die begeisterte Anschauung der römischen Vergangenheit breiter zu fließen. Die Päpste sind bereits genannt worden, deren höchster Ehrgeiz es war, die alte Pracht der Stadt neu erstehen zu lassen. Was im Jahrhundert vor der Reformation mehr im Willen gelegen hatte, begann nun in der That sich zu zeigen. Die Peterskirche, für deren Umbau bisher nur Pläne gemacht worden waren, sollte nun wirklich zu Boden sinken, um einem neuen Tempel Platz zu machen, dessen Schönheit und Größe die Werke der ganzen Welt übertreffen würde. Eine Stimmung, an welcher theologische und philologische Wissenschaft, bildende und dichtende Kunst gleichen Theil hatten, fing an in Rom mächtig zu werden, deren Wellen zu der Zeit, wo Raphael

dahin gelangte, am Höchsten gingen. Es sind das für das geistige Leben der Völker immer die glänzendsten, fruchtbarsten Momente, wo eine bis dahin von einsam arbeitenden, einzelnen Männern verbreitete Kunst und Gelehrsamkeit plötzlich in die Adern des gesammten gebildeten Publikums einstrebt. Es entsteht ein fruchtbarer, glänzender Zustand, wo Alles einander fördert, wo jede geistige Regung ihr Verständniß, jeder Keim seine Blüthe erlebt, jede Frucht vollgenießenden Lippen begegnet. So war die Stimmung Roms, in welche Raphael eintrat.

Eine Anschauung der Vergangenheit hatte jetzt die Gemüther ergriffen, deren Großartigkeit uns heute noch begeistert. Man glaubte an eine Epoche völlig harmonischen Lebensgenusses, die einmal gewesen sei und die jetzt neu hereinbreche. Nichts sollte da fehlen. Einen unbeschreiblichen Genuß am Dasein sehen wir die Menschen damals durchströmen. Raphael war kein Gelehrter — seine Briefe zeigen, wie gering das bei ihm war, was wir heute gelehrte Bildung nennen —, aber er athmete die Luft seiner Zeit und wohin er hörte oder horchte, schlugen die Laute und Gedanken des Alterthums an sein Ohr. So mächtig war endlich in ihm dies Element, daß die ideale Reconstruction des antiken Roms aus den vorhandenen Trümmern und Nachrichten der Autoren seine letzte Arbeit wurde, an der er sich den Tod holte. Es war, als sprühten die Denkmale der alten glorreichen Zeit ein geheimes belebendes Feuer aus, das treibend auf die Gedanken des neuesten Tages wirkte. Zwar predigten die nicht zu bewältigenden Ruinen der Stadt, welche überall in Höhe und Breite alles Vorhandene überragten, wie tief man gesunken sei; aber sie zeigten zugleich, wieviel diejenigen, in denen man auf das Unbefangenste seine Vorfahren erblickte, Römer, wie man selber Römer war, an dieser Stelle einst vermocht hatten. Rom war das alte, ewige Rom für seine Bewohner, zu denen sich nun auch Raphael rechnete. Trauer, Stolz und Selbstvertrauen auf das, was man selber vermöchte, mischten sich. Die Ahnung

dessen, was Jedermann damals im Herzen trug, mußte auch ihn erfüllen: die Hoffnung auf ein allgemeines großes Concil, eine Versammlung Mann gegen Mann, welches die Verhältnisse der Menschheit ordnen und der Christenheit den ersehnten Frieden geben sollte. Es ist wunderbar, wie dieser Gedanke damals im Hintergrunde dämmerte. Die Furcht der Päpste vor den Concilen zeigt am Besten, welche Macht man ihnen beilegte. Man erwartete die Heilung aller Schäden nicht mehr von der Gelehrsamkeit, sondern vom Zusammentreffen der Geister. An die feste Gestalt dieser Vereinigung und an specielle Aufgaben dachte man so wenig damals als in den vierziger Jahren bei uns etwa, wenn von einem zukünftigen Deutschen Parlamente gesprochen wurde. Nur erst Zusammensein und der Rest fände sich. „Unser Jahrhundert! Unsere Wissenschaft! Ein Entzücken, jetzt zu leben!" schreibt Hutten an Pirckheimer im November 1518 als er mit gelehrten Italiänern und Deutschen in Augsburg saß. Vigent studia, florent ingenia! Man hoffte das Herrlichste von der Zukunft und freute sich der Gegenwart.

Betrachten wir Schule von Athen, Parnaß und Disputa als Werke des jugendlichen Raphael's in diesem Sinne, so enthüllen sie auf das Schönste, was das Rom damals erfüllte, in das er eintrat. Es wird immer wahrscheinlicher, daß die mächtigen architektonischen Constructionen, welche die rechte Seite der Disputa im Vordergrunde erfüllen, symbolisch den beginnenden Bau der Peterskirche bedeuten, während der Gedanke, der Tempel der Schule von Athen entspreche dem damals von Bramante neuprojectirten Bau in seiner Vollendung, längst angenommen ist. Hier sehen wir, in wie freier Phantasie Raphael's Geist sich erging. Die neue Peterskirche, als Symbol alles dessen, was damals erwartet wurde, beherbergt eine Versammlung, die über die höchsten Interessen der Menschheit verhandelt: ein Concil im christlichen Sinne, und zugleich eine Versammlung von Philosophen im Sinne Plato's. Nichts natürlicher, als daß Raphael

der Gedanke kam, die Architektur der Peterskirche zu verwerthen und daß ihm endlich dann als glänzender Gedanke aufging, Athen und Rom gleichsam vereinigt darzustellen, indem er Paulus als den symbolischen Vertreter der neuen Kirche, auf die man hoffte, in die Versammlung der griechischen Philosophen eintreten ließe, während er die Sehnsucht der Welt nach dem reinen Evangelium darin darstellte, daß er, im Vordergrunde unten links, die Thätigkeit der Evangelisten als der Lehrer des Volkes charakterisirte, wie man sie damals, wiederum in ganz neuer Anschauung, aufzufassen begann.

Ich möchte um Alles nicht, als traute man mir zu, Raphael etwa als den Programmmaler der Reformation hier aufstellen zu wollen. Schon bei Michelangelo hat mir ein Mißverständniß dieser Art die in Italien verbreitete Meinung eingetragen, als hätte ich ihn für einen heimlichen Lutheraner erklären wollen. Raphael würde Luther gar nicht verstanden haben. Raphael, auch wenn er fast Nichts als Gegenstände der heiligen Geschichte gemalt hat, war so wenig Theologe wo er dergleichen behandelte, als er bei der Arbeit an der Schule von Athen historischer Philosoph und kirchlicher Parteimann war. Aber der müßte blind sein, der leugnen wollte, daß der tief religiöse und sittliche Gehalt seiner Darstellungen nicht aus voller Empfindung dessen geflossen sei, was seine Zeit bewegte.

Fassen wir die Schule von Athen so, wie ich sie zu erklären suche, so bleibt Vasari's Deutung bestehen und die anderslautende Unterschrift auf Ghisi's Stiche vereinigt sich mit ihr. Im Jahre 1507, als Raphael die ersten Entwürfe für die Camera della Segnatura machte, war Plato's und Aristoteles' Autorität, wenn auch angegriffen, doch noch unerschüttert. Damals kam Luther als Augustinermönch über die Alpen und staunte Rom an. Nun aber beginnt die Bewegung in Deutschland und in Rom selber, wo mit völliger Unbefangenheit die Dinge verhandelt wurden und die Meinungen ihre heftigsten Vertreter fanden.

Die Zeit, in welcher Raphael die Camera della Segnatura vollendete, war die des Umschwungs. Bei Gelegenheit des Reuchlin'schen Processes, unter Leo X., standen sich in Rom die liberale und die strenge Partei entgegen und bekämpften sich, damals aber hoffte man zu vermitteln und Luther bot dem Papste ehrfurchtsvolle Unterwerfung und sogar Stillschweigen an. Eine so große Fülle von Dokumenten für die damaligen Zustände besitzen wir, daß sich genau erkennen läßt, wie die Dinge standen. Wir sehen wie im Vatican die „alten Aristoteliker" ihre fanatischen Vorsprecher hatten, während auf der anderen Seite diejenigen standen, auf deren Fahnen „das Evangelium und Paulus" geschrieben war.*) Eine Generation später erst gelangte in Rom die „strenge Partei" zur Herrschaft. Um die Mitte des Jahrhunderts erst.

In diesen Zeiten war es, daß Ghisi's Stich in Rom herauskam und sicher ist, daß, wenn er die Schule von Athen jetzt als die Predigt des Paulus erklärte, sein Publikum in ihr nicht mehr das erblicken konnte, was Raphael einst darin gesehen. 1565 zogen Francesco dei Medici und Giovanna d'Austria als Neuvermählte in Florenz ein. Die ganze Stadt war geschmückt und unter Anderem am Canto della paglia „zur Erinnerung an einen der edelsten Siege der christlichen Religion" Paulus in Athen dargestellt.**) Die übrigen Apostel waren gleichfalls vorhanden und die heidnischen Philosophen zerreißen ihre Bücher, die gewöhnliche Art, darzustellen, daß ein geistiger Gegner mit seiner Weisheit zu Ende sei. Die Gesinnung, die wir hier sich aussprechen sehen, war so verschieden von der, welche Raphael und das Rom Giulio's II. hegte, als die Werke Raphael's selber von denen verschieden sind, die im Dienste der neuen kirchlichen Anschauungen die römischen Kirchen und Paläste nun zu erfüllen

*) Crotus Rubianus an Hutten, aus Rom, Böcking I, S. 277.
**) L. R. I, S. 221.

beginnen. Auch Raphael läßt Paulus den Athenern scharf entgegentreten, aber um sie, auf der Schule von Athen, als Philosoph unter Philosophen, auf der Darstellung des Teppichs sie durch begeisterte Ueberredung zu sich herüberzuziehen, während die „geistliche Partei“ der fünfziger Jahre nur bedingungslose Unterwerfung unter die Geistlichkeit oder Vernichtung kannte. Die Mittel, welche jetzt angewandt wurden, um den „wahren Glauben“ sowohl zu verbreiten als aufrecht zu erhalten, sind so furchtbar, daß sie uns, wenn man davon liest, noch nach Jahrhunderten Grauen einflößen. Auch der größte Maler hätte jetzt keine Schule von Athen mehr im Vatican zu malen vermocht, wie die Raphael's.

So spiegeln sich die Jahrhunderte in den Werken der Künstler. Nichts natürlicher, als daß bei uns die ersten Versuche, Paulus in Raphael's Schule von Athen wieder einzuführen, Widerstand erregten. Nichts natürlicher aber auch, als daß der Anschein, als handle es sich hier um ein Hineindemonstriren unberechtigter kirchlicher Anschauungen, der Erkenntniß wieder Platz mache, daß Vasari's und Ghisi's Deutungen des Gemäldes die Reste einer richtigen Erklärung sind, die richtig zu verstehen ihnen selber schon nicht mehr gegeben war.

# Michelangelo's Sarkophage
## in der Sacristei von San Lorenzo.

---

Der Gedanke, an die Kirche von San Lorenzo eine neue Sacristei oder Capelle anzubauen, welche Grabmäler der mediceischen Familie enthalten sollte, wurde bereits unter Leo X. gefaßt. Gotti (Leben Michelangelo's I, S. 150) theilte zuerst den Brief vom 28. November 1520 mit, aus dem hervorgeht, entweder, daß am 23. desselben Monats von Michelangelo eine Zeichnung der Sacristei sammt einem Schreiben an den Cardinal Medici (nachmals Clemens VII.) eingesandt war, deren Empfang am 28. bestätigt wird, oder daß Michelangelo die Zeichnung (el disegno o schizo della capella) schon früher eingesandt und sich am 23. November nach ihrem Schicksal erkundigt hatte, worauf der Cardinal dann am 28. antwortet.

Aus dem Briefe des Cardinals ersehen wir, daß damals Michelangelo's Absicht dahin ging, in der Mitte dieser Capelle ein aus vier Gräbern zusammengesetztes Monument zu errichten. Jedes dieser Gräber (cassoni) solle 3 Braccien (6 florent. Fuß) lang werden, meinte nun der Cardinal: zu begreifen vermöge er nicht, heißt es in dem Briefe weiter, wie Michelangelo, wenn das Grabmal seiner Zeichnung zu Folge nach jeder Seite auf vier Braccien Breite veranschlagt sei, mit dem Raume auszu-

kommen gedenke. Indessen er ordne sich Michelangelo's Ermessen hier unter, den er in seinen Arbeiten fortzufahren bitte. Ueber den bildlichen Schmuck würden sie sich nächstens persönlich bereden.

Von dieser Zeichnung ist nichts mehr erhalten. Wir hätten an einen Freibau mit vier Fassaden zu denken, eine Art Tempel vielleicht, wie das Grabmal Giulio's dem ersten Gedanken nach werden sollte.

Als Michelangelo im April 1521 nach Carrara ging (L. M., 5. Aufl. I, S. 487), waren die neuen Pläne für die Capelle nur im Allgemeinen erst genehmigt. Für Michelangelo's damalige Thätigkeit in Carrara verdanken wir Milanesi (Briefe S. 582) genauere Mittheilungen. — e là feci, lautet Michelangelo's eigene Notiz, tutte le misure di dette sepulture di terra e disegniate in carta. Wir verstehen dies dahin, daß Michelangelo nach Maßgabe seiner Pläne die zu brechenden Marmorblöcke (welche an zwei verschiedene ‚compagnie' vergeben worden) nicht nur in allen ihren Maaßen aufzeichnete, sondern, als Erläuterung dieser Zeichnungen, körperlich darstellte, damit ein Irrthum unmöglich bliebe. Die Contrakte wurden vor seiner Abreise abgeschlossen.*)

Der Tod Leo's X. unterbrach die Unternehmung. Wie weit die Arbeiten bis zum April 1523 gefördert worden waren, ersehen wir aus dem zwar längst bekannten, von Milanesi (S. 421) aber zuerst vollständig abgedruckten Briefe Michelangelo's an Giovanfrancesco Fattucci, den Geschäftsführer des Cardinals. Michelangelo, 1521 aus Carrara zurück, hatte dem Cardinal

*) Wenn es in dem Contrakte vom 23. April (Mil. S. 696) also heißt: una figura di nostra donna a sedere secondo è disegnata, so ist damit nur die Maaßangabe des Blockes gemeint, nicht aber etwa, daß eine Zeichnung der Statue, wie sie werden sollte, beigegeben war. Es existirt eine derartige Federzeichnung nämlich, die Madonna in einer Profilansicht darstellend. Meiner Ansicht nach ist diese Zeichnung später nach der Statue angefertigt worden und rührt nicht von Michelangelo her.

vorgeschlagen, die Grabmäler in ihrer zukünftigen natürlichen Größe in Holz aufbauen zu wollen und die dazu gehörigen Figuren in Thon*) zu modelliren. Dazu kam es damals nicht, die Sache blieb liegen bis der Cardinal Papst wurde; jetzt kam Michelangelo eine neue Idee: Leo's X. und Clemens' VII. eigne Grabmäler sollten mit in die Capelle hinein: sechs Grabmäler also nun statt vier. Er äußert sich darüber schriftlich. Den 7. Januar 1524 antwortet Giovanfrancesco Fattucci (Gotti I, S. 159), dem Papst gefalle diese ‚fantasia' im Allgemeinen und er erwarte die Zeichnungen. Unterm 23. Mai schreibt Fattucci von Neuem darüber, indem er in lebendiger Weise über ein Gespräch berichtet, welches der Papst mit einem gewissen Messer Jacopo in Betreff der Grabmäler gehabt habe. Am letzten Montag sei im Belvedere die Rede darauf gekommen 2c. Aus beiden Briefen Fattucci's läßt sich kombiniren, was Michelangelo damals wollte.

Die Sacristei war als ein viereckiger, von einer Wölbung geschlossener Raum mit gleichen Seitenwänden gedacht. Mit der Kirche von San Lorenzo nur durch eine sehr äußerliche Kommunikation zusammenhängend, bildete sie eine Grabkirche für sich. An zwei der inneren Wände sollten sich je zwei die Wand einnehmende Grabmäler gegenüber stehen: hier das Doppelgrab des alten Lorenzo (den ich am liebsten Lorenzo den Großen nennen möchte, der Vater Leo's X.), und neben ihm das seines Bruders Giuliano; dort das Doppelgrab der beiden Herzöge: Giuliano's, Herzog von Nemours (der „Denker") und neben ihm das Lorenzo's, Herzog von Urbino (Piero's Sohn). Zwei Lorenzo's und zwei Giuliano's also sich gegenüber. Dieses letztere Doppelgrab an der einen Wand war, als Michelangelo die Idee faßte, auch Leo's X. und Clemens' VII. Gräber in die Sacristei zu bringen, in seinen architektonischen Theilen bereits vollendet, konnte also

*) terra e cimatura: Thon, in den Haare eingeknetet sind, wie sie bei den Tuchscherern abfielen. Vergl. Vas. I, S. 135.

nicht mehr verändert werden. Die dritte Wand, zwischen beiden Grabmälerpaaren, war mit einer Nische versehen und sollte wahrscheinlich den Altar aufnehmen. Die vierte Wand dagegen, ihr gegenüber, war frei und es hätte der Eingang in sie gelegt werden sollen. Jetzt nun schlug Michelangelo vor, auch diese vierte Wand mit einer Nische zu durchbrechen und die Grabmäler beider Päpste anzubringen. Man meinte in Rom dazu, für zwei Päpste sei diese Nische zu eng: man solle ihre Grabmäler einzeln aneinander gegenüberstellen. Die Nische in der dritten Wand würde demzufolge den Altar eingebüßt und ein Grabmal dafür empfangen haben, während nach Michelangelo's Plan die Kapelle an nur drei Wänden drei Paare von Grabmälern gehabt hätte.

Wir wissen nicht, wie darüber weiter verhandelt und abgeschlossen wurde. Keinesfalls aber konnte auch damals von diesem eventuellen Zusatze der beiden Papstgräber die ursprüngliche Anordnung der vier anderen Gräber, je zwei an den zwei sich gegenüberliegenden Wänden, tangirt worden sein.

Für diese begann Michelangelo schon im Januar 1524 die Modelle herzustellen und die Architektur in Holz mit den Figuren in natürlicher Größe, wie vor drei Jahren von ihm vorgeschlagen worden war. Er arbeitete allein mit dem Zimmermann Bastiano, welcher den 12. Januar in die Arbeit eintrat und dessen Lohn von nun an in den Ausgabeposten vorkommt. Michelangelo betrachtete diese Arbeit als eine besondere: die Holzarbeit kostete 238, die Modellirung der Figuren 15 Liren. Anfang April kauft er Draht für diese letzteren (um dem Thon innere Haltbarkeit zu geben). Baccio di Puccione geht ihm bei den Modellen besonders zur Hand. Ende April werden sogar Lichte in Rechnung gebracht, weil beim schlechten Wetter ohne Beleuchtung in der Sacristei nicht zu sehen war. Noch im Mai werden 105 Pfund Cimatura gekauft, unter den Thon zu mischen. Im Juni hilft Baccio eine der modellirten Figuren mit Hede

(capecchio) bedecken, zum Schutze gegen die gleichzeitig in der Sacristei arbeitenden Maurer, welche das Gewölbe oben mit der Laterne abschlossen. In demselben Monate werden deschi beschafft, per lavorar su certe figure delle sculpture. Im August fängt die Bearbeitung der Blöcke an. Am 5. Oktober werden Nägel gekauft, per conficare centine per farvi su modegli per San Lorenzo, und am 27. läßt Michelangelo einen Marmorblock in die Sacristei transportiren für eine der Figuren, welche auf die cassoni kommen sollten.

Centina bedeutet Kreisabschnitt. In der Architektur nennt man so das stützende Gerüst, über dem Wölbungen gemauert werden (den Lehrbogen). Im vorliegenden Falle bezeichnete Michelangelo damit wahrscheinlich die Unterlagen in geschwungener Form, auf denen die Modelle für die liegenden Figuren von Tag und Nacht oder von Morgen- und Abendröthe modellirt werden sollten. Nach drei Wochen war eins dieser Modelle fertig und die Steinmetzen wollten die Blöcke danach zuhauen. Ein Jahr später (Mil. S. 450) scheinen alle vier Figuren im Rohen fertig dargestellt zu sein, die anderen dagegen, die Michelangelo Flüsse, fiumi, nennt, sind noch gar nicht angefangen, weil die Blöcke dafür noch fehlen. Den letzten Bericht über den Stand der Arbeiten vor der großen politischen Katastrophe in Florenz im Jahre 1527, deren nächster Erfolg die Vertreibung der Medici war, giebt ein Brief, welchen Milanesi ins Jahr 1526 setzt,*) worin vom Aufmauern der zweiten sepultura die Rede ist, mit der begonnen werden sollte, da die erste sepultura fertig gemauert sei. Auch für die zweite sepultura, heißt es darin, lägen bis auf einen geringen Rest die fertigen Werkstücke da. Während die Maurer so am Werke seien, wolle er die Figuren, che vi sono bozzate, bedecken lassen. In vierzehn Tagen hoffe er dann die zweite Feldherrnstatue l'altro capitano, beginnen

*) Ich nehme Milanesi's Datirung einstweilen an, die allerdings nur eine willkürliche ist, aber zu stimmen scheint.

zu können, so daß von allen Figuren dann nur noch die vier Flüsse fehlten. Denn die sämmtlichen Figuren: die vier Gestalten auf den Sarkophagen nämlich, die zwei Feldherrn, sowie die Heilige Jungfrau, (welche für das Grabmal in der Mitte bestimmt sei) und die vier Flüsse, wünsche er, Michelangelo, eigenhändig zu arbeiten; die übrigen seien von geringster Bedeutung.

Damals, ersehen wir zugleich, hoffte er die innere Wölbung schon in Kurzem soweit fertig zu stellen, daß Giovanni da Udine von Rom kommen könne, um mit den Malereien zu beginnen. Die Sacristei wäre bei regelrechtem Verlaufe der Dinge binnen kurzer Zeit vollendet gewesen.

Aber es ist bekannt, wie die Ereignisse in Florenz die Arbeiten ins Stocken brachten, wie diese nach den Ereignissen von 1530, als die belagerte Stadt sich den Kaiserlichen ergab und die Medici zurückkehrten, wieder aufgenommen und 1534, als Clemens VII. starb, unvollendet dann für immer von Michelangelo aufgegeben wurden.

Dreißig Jahre später erst, unter Cosimo's Regierung, wurde von Vasari der heutige Zustand hergestellt.

Die Frage ist, wie weit stimmt dieser heutige Zustand, (welcher statt zwei einander gegenüberliegender Gräberpaare, nur zwei einzelne Sarkophage an den Wänden hat) zu dem von Michelangelo Beabsichtigten, ja, zum Theil schon von ihm Ausgeführten. Ich habe die Frage (L. M., 5. Aufl. I, Zusätze) bereits angeregt und zu beantworten gesucht. Ich komme hier ausführlicher auf sie zurück.

Fassen wir die oben angegebenen Daten noch einmal zusammen. Es ergab sich, daß den Plänen zufolge, welche bis 1527 maßgebend waren, der Schmuck von drei Wänden mit drei Grabmälern (sepulture), jedes zu zwei Särgen (cassoni), beabsichtigt war, daß die beiden einander gegenüber liegenden sepulture, (jede zu zwei cassoni), die Hauptsache bildeten, während

die dritte, den Päpsten gewidmete sepultura einen Zusatz bildete, für den nachträglich noch der nöthige Raum geschafft worden war: sie konnte erbaut werden oder auch fortbleiben. Von den beiden Hauptsepulturen war die der einen Wand den beiden Herzögen, die der anderen dagegen Lorenzo dem Großen und seinem Bruder Giuliano gewidmet. Von diesen beiden Doppelgrabmälern war das eine 1526 aufgemauert, für das andere lag das Material zubehauen vor. Ebenso standen zu dieser Zeit die Figuren, bis auf den einen sitzenden Feldherrn (für den gleichwohl der angearbeitete Block schon in der Sacristei lagerte) im Rohen fertig da. Nur die vier Flüsse fanden sich noch völlig im Rückstande.

So 1526. Anders dagegen nach den Ereignissen von 1527 bis 1530. Die Thätigkeit Michelangelo's bezieht sich von nun an nur auf die Vollendung der vier liegenden Gestalten, die wir heute auf den Sarkophagen sehen, sowie der in den Nischen über ihnen sitzenden Feldherrn. Die dritte sepultura wird nicht mehr erwähnt. Sie hätte die unvollendete heilige Jungfrau, sowie die beiden unter Michelangelo's Leitung von Montorsoli und Montelupo vollendeten Familienheiligen der Medici als Schmuck empfangen sollen: diese Figuren wurden an der Wand, an der die sepultura aufgebaut werden sollte, einfach in Nischen aufgestellt. Die vier Flüsse sind ebenfalls in Stillschweigen versiegt.

Es ist nach 1530 nun aber nicht blos von den beiden Papstgräbern, sondern auch von der Fertigstellung jenes Doppelgrabes für Lorenzo den Großen und den älteren Giuliano keine Rede mehr, dessen Aufmauerung doch bereits, wie wir sahen, in die zwanziger Jahre fiel, denn wir müssen nach Michelangelo's Darstellung annehmen, daß die völlige Aufmauerung der Gräber an beiden Wänden vor 1527 erfolgt sei. Hier wäre also nichts mehr zuzusetzen oder fortzulassen gewesen, und es hätten diesem vor 1527 bereits fertiggestellten architektonischen Bestande die vier Särge, cassoni, selbstverständlich angehört, denn nirgends finden wir eine Andeutung, als seien sie ein besonders zu be-

handelnder, vielleicht ganz am Schlusse der Arbeiten erst zuzusetzender Theil des Ganzen gewesen. Was aber ist aus diesen vier cassoni geworden? Statt ihrer zeigen die beiden sepulture, wie sie heute an den zwei Wänden dastehen, jede nur einen einzigen Sarkophag, zwei Gräber also nur statt ihrer vier. Ich wiederhole: an Stelle zweier sepulture, von denen die eine hier, den beiden Herzögen nebeneinander, die andere drüben, den älteren Brüdern Medici nebeneinander gewidmet gewesen wäre, fehlt heute überhaupt alles, was an diese älteren Medici erinnert. Wir haben nichts vor uns als an zwei Wänden zwei Sarkophage; die eine Wand ist dem einen, die andere dem andern Herzoge allein gewidmet, deren Särge also nicht, wie früher bereits ausgeführt worden war, nebeneinander an einer Wand, sondern heute an zwei Wänden einander gegenüber stehen. Und diesem heutigen Thatbestande gemäß beschreibt auch Vasari das Innere der Sacristei, während Condivi's sehr allgemein gehaltene Mittheilungen wieder einmal zeigen, daß er, der in Rom schrieb, Michelangelo's Angaben nicht recht verstanden hatte. Er nennt keine Namen. In Cap. XL. spricht er von der sagrestia, welche der Papst habe bauen lassen · „mit den Gräbern seiner Vorfahren“ (colle sepulture de' suoi antichi), was also nur auf Lorenzo den Großen und Giuliano zu beziehen wäre, während in Kap. XLV, wo die Sacristei genauer beschrieben wird, von den vorhandenen Statuen, ohne Namensangaben, gesagt wird, sie „stellten diejenigen dar, für die die Grabmäler gemacht worden seien“ (che rappressentano quelli per chi tai sepolture furon fatte).

Condivi's mangelnde Genauigkeit aber, insofern er Michelangelo's authentische Erklärung gegeben hätte, braucht uns nicht zu kümmern. Aus Michelangelo's eigenen Briefen ging ja hervor, einmal, daß unter allen Umständen nur zwei Feldherrnstatuen beabsichtigt waren (die freilich gleichfalls von ihm namentlich nicht bezeichnet werden), und zweitens, daß die eine

Wand die Gräber der beiden Herzöge, die andere die der beiden älteren Medici empfangen sollte. Hieraus muß geschlossen werden, es sei bereits von Anfang an bestimmt gewesen, daß der eine capitano oder duca über den Särgen der beiden duchi, der andere über den Särgen der beiden älteren Medici, in der Nische sitzen sollte. Anders gewandt: von Anfang an lag im Plane, daß die beiden jüngeren Medici, deren Leichnamen doch nur eine Wand mit einem gemeinsamen Grabmal geweiht war, als Statuen trotzdem an beiden Wänden einander gegenüber sitzen sollten, während die beiden älteren Medici, die in der zweiten sepultura an der zweiten Wand lagen, statutarisch überhaupt nicht dargestellt würden. Es wäre, um es ausdrücklich zu wiederholen, von Anfang an die Disposition getroffen worden, daß einer von den beiden Herzögen an einer Wand hätte thronen müssen, an der die Leichname der älteren Medici ruhten, während sein eigener Körper gegenüber beigesetzt war. Ob dieses Amt, über den älteren Medici zu sitzen, dem Herzoge von Urbino oder dem von Nemours zugetheilt worden war, finden wir nicht gesagt.

Nun aber bemerken wir, daß wenn die Grabmäler der Sacristei diesem beabsichtigten Arrangement heute nicht entsprechen, noch weniger Vasari's Beschreibung dazu stimmt. Vasari weiß von all jener in die zwanziger Jahre fallenden Thätigkeit Michelangelo's ebensowenig wie von den zusammenhängenden früheren Plänen. Es ist ihm unbekannt, daß vor 1527 bereits die Figuren ziemlich fertig waren, auch erzählt er nirgends, wie Michelangelo die Grabmäler in natürlicher Größe von Holz aufgebaut hatte 2c. Daß Vasari in der That aber deshalb schwieg, weil er nichts wußte, erhellt daraus, daß er an einer Stelle seines Buches gelegentlich das Richtige mittheilt ohne es zu verstehen. Denn während er XII, S. 207 die Sacristei mit zwei Sarkophagen beschreibt, wie sie heute dasteht, hatte er vorher bereits, XII, S. 205, von vier beabsichtigten Grä-

dern gesprochen (eine Stelle die seinen früheren Commentatoren viel Mühe gemacht), auch die Personen, für die sie bestimmt waren, richtig genannt, ohne in der Folge diese Widersprüche zu erklären. Vasari scheint sich über das Inkonsequente seiner Angaben auch niemals klar gewesen zu sein, denn die betreffende Stelle lautet in der Ausgabe von 1568 gerade so wie sie in der von 1550 gelautet hatte.

Zu erklären sind diese Widersprüche nicht; es bleibt einstweilen nur übrig, scharf zu konstatiren, daß sie vorhanden sind. Wir haben gesehen, wie innerhalb der zwanziger Jahre die Pläne für die Sacristei wechselten: es müssen also auch nach 1530 noch einmal maßgebende andere Bestimmungen getroffen worden sein. Aber welche? Daß Clemens VII. davon abging, sein eigenes und Leo's X. Grab statt in Rom in Florenz zu errichten, begreift sich leicht. Ferner, daß man aus Sparsamkeit noch andere Einschränkungen eintreten ließ. Warum aber statt vier cassoni nur zwei Sarkophage? Und zwar, warum diese Aenderung, da doch vier cassoni, als integrirende Bestandtheile der beiden sepulture, 1529 (oder 27) bereits mit aufgemauert worden waren, 1530 mithin fertig dastanden? Es müssen diese vier cassoni später also wieder beseitigt und statt ihrer die beiden Sarkophage, welche heute dastehen, an ihre Stelle gebracht worden sein. Allerdings schloß einer dieser Sarkophage, als er kürzlich geöffnet wurde, zwei Leichname in sich. Die Idee des Doppelgrabes zu zwei Leichen hüben und drüben ist faktisch also doch festgehalten worden. Klar ist die Sache auf Grund der heutigen Akten nicht zu stellen. Warum, könnten wir sagen, sollte Michelangelo nicht auf den Wunsch des Papstes, oder aus eigenem Ermessen, die Anordnung der vier cassoni später aufgegeben, sie beseitigt und die heutigen Sarkophage an ihrer Stelle gesetzt haben? Und hat er es nicht selbst gethan, ließe sich weiter schließen, so kann er wenigstens die Zeichnungen dafür hinterlassen haben, nach welchen Vasari die Sarkophage arbeiten ließ?

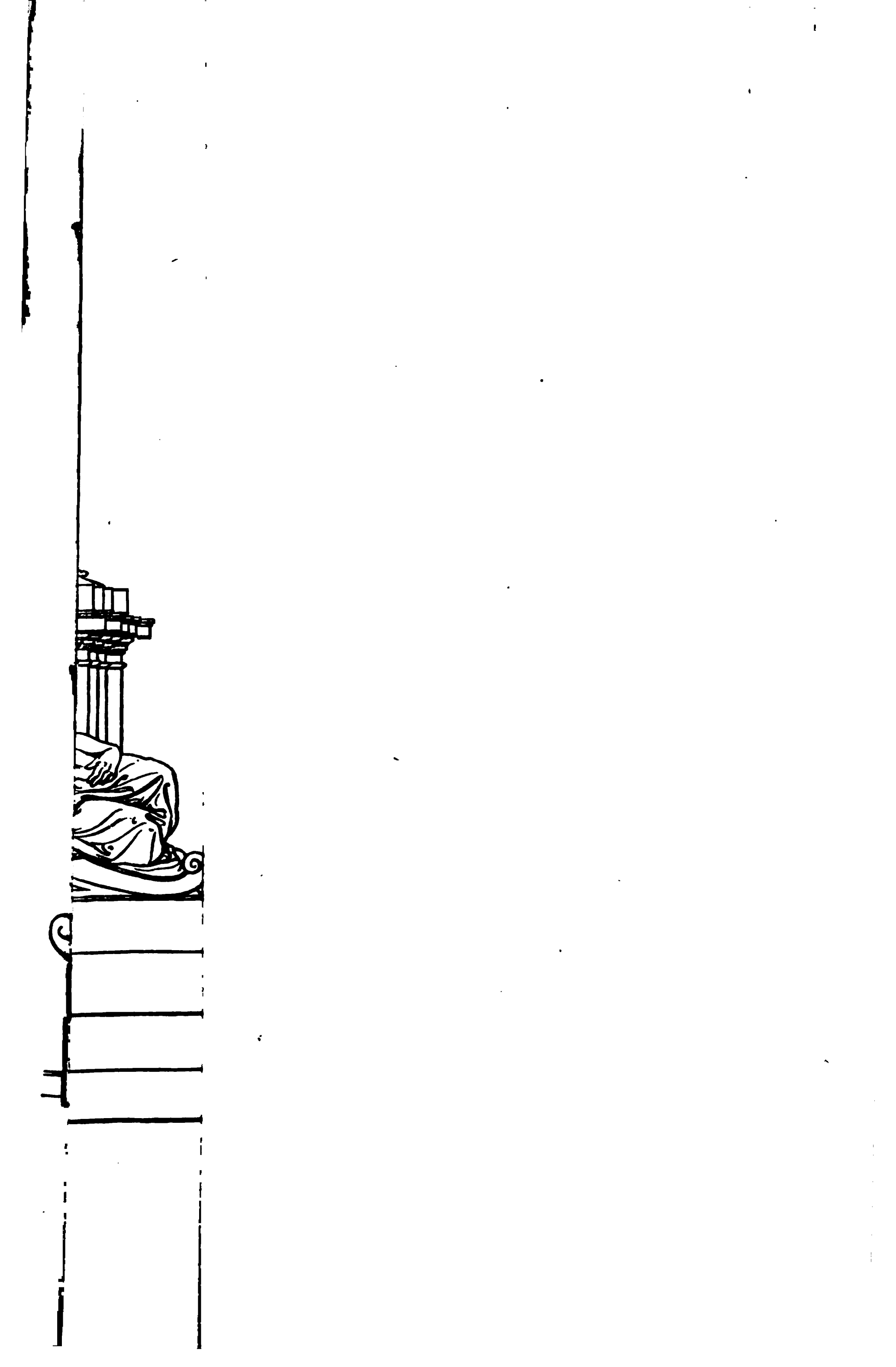
Auf diese Folgerung läßt sich jedoch entschiedener antworten. Wie sie heute dastehen, können sie weder von Michelangelo gearbeitet noch angegeben worden sein.

Die Sarkophage der Sacristei von San Lorenzo, auf deren jedem zwei Gestalten ruhen, sind von nach der Mitte hin sanft anschwellenden Deckeln überdacht, welche, in länglich abgerundeter Form nach beiden Seiten abfallend, den auf sie gelagerten Figuren zwei milde gebogene, abschüssige Flächen bieten.

Betrachten wir zuerst den Sarkophag unter dem von mir Lorenzo genannten Feldherrn, wo die Statuen der Nacht und des Tages ihren Platz gefunden haben.

Beide Gestalten ruhen, wie der Anblick zeigt, nicht direkt auf dem Sarkophagdeckel, sondern es sind ihre unteren aufliegenden Theile aus einer Schicht rohen Marmors noch nicht völlig herausgearbeitet, die unter ihnen, zwischen Körper und Sarkophagdeckel, die ganzen Gestalten entlang, herläuft. Diese Marmorschicht sehen wir auf eine Weise roh zugehauen, daß eine leichte Ausrundung gebildet ist, welche sich der Biegung des Sarkophagdeckels anschließt und den Gestalten Halt darauf giebt. Zugleich aber gewährt diese Marmormasse den Beinen und Füßen der Gestalten, für die der Sarkophagdeckel, der nicht so weit reicht, überhaupt keine Unterlage mehr abgiebt, eine frei in die Luft stehende feste Lagerstätte. Wir sehen mithin, daß der zum Theil unfertige Zustand bei den Figuren eine Bedingung ihrer Anbringung auf dem Sarkophagdeckel war. Wären sie vollendet gewesen, so hätten die Beine in die freie Luft hineinragen müssen.

Es kann aber Michelangelo's Absicht nicht gewesen sein, Tag und Nacht in dieser Art unvollendet und mit rohem Marmor als theilweiser Unterlage auf die Sarkophage zu legen. Ohne Zweifel boten seine oben erwähnten Modelle in natürlicher Größe diesen Anblick nicht dar, sondern die Figuren waren in

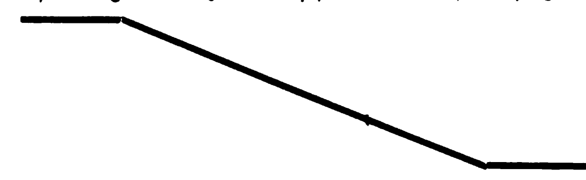


der Gestalt von ihm modellirt worden, wie sie von allem überflüssigen Marmor frei auf der Architektur liegen sollten. Ich führe dies aus, weil dadurch die Möglichkeit ausgeschlossen wird, als habe Michelangelo vielleicht, was ihm zuweilen begegnete, sich bei den Figuren verhauen, so daß sie aus diesem Grunde zu den Sarkophagen nicht paßten und er einen Theil des rohen Marmors absichtlich stehen zu lassen genöthigt gewesen wäre. Ein so gleichmäßiges Versehen bei allen vier Figuren anzunehmen, wäre eine Unmöglichkeit.

Denken wir nun aber bei der Statue der Nacht den überflüssigen Marmor unter ihr fort, so ergiebt sich ein Doppeltes. Erstens, wie bereits bemerkt wurde, beide Beine der Figur ständen frei in der Luft: das eine, ausgestreckte, ohne alle Unterlage, das andere, angezogene, für den auftretenden Fuß in noch auffallenderer Weise ohne Widerhalt. Der Fuß träte wie auf einen unsichtbaren Boden. Rückten wir nun aber die Gestalt, deren Positur in ihrer heutigen Lage eine unmögliche geworden wäre, auf dem Sarkophagdeckel hin und her, um sie zu der Rundung desselben irgendwie in natürliche, entsprechende Lage zu bringen, so würde sich diese nicht finden lassen. Schon der eine Fuß des angezogenen Beines würde dies nicht gestatten. Er soll, seiner Stellung nach, nicht auf einer abschüssig gleitenden, sondern mindestens auf einer horizentalen Fläche aufstehen, wie sie der Sarkophagdeckel in seiner jetzigen Gestalt überhaupt nicht darbietet. Und so: Sarkophagdeckel und Statue passen nicht bloß deshalb nicht zu einander, weil die Statue in größeren Maßen ausgeführt worden ist als der Sarkophagdeckel, sondern Sarkophagdeckel und Figur haben ihrer ganzen Form nach gar nichts mit einander zu thun, da die Statue eine größere und anders geschwungene Unterlage verlangt, als die Rundung des Sarkophagdeckels, in jeder beliebigen Größe gedacht, zu bieten im Stande wäre. Und wiederholen wir diese Versuche, Statue und Unterlage einander anzupassen, bei der Statue des Tages,

so werden wir denselben Zwiespalt finden. Auch hier verlangt die Statue eine größere und anders geschwungene Unterlage.

Die Beschaffenheit dieser Unterlage im Allgemeinen war leicht zu ermitteln. Ich zog ohne Rücksicht auf den überschüssigen rohen Marmor eine Linie unter den Figuren hin, welche die für diese nothwendigen Stützpunkte schnitt und erhielt folgende:



Diese Linie, unter den beiden Statuen von Tag und Nacht hergezogen, gewährt die Möglichkeit, den Rücken der Figuren richtig aufzulegen und dem Fuße einen Grund zu geben, auf dem er sich nicht nur glatt aufstemmte, sondern auch dem ohne diesen Widerstand von der Fläche herabrutschenden Körper eine Stütze zu bieten vermochte. Die nach Maßgabe dieser Schwingung herzustellende Unterlage der Gestalten mußte bei weitem länger sein, als die Hälfte des Sarkophagdeckels, mit der die Figuren sich heute begnügen müssen.

Zeichnungen Michelangelo's, welche diese Form haben, giebt es nicht. Ein Blatt in Florenz zeigt eine architektonisch gegliederte Wand mit zwei Sarkophagen nebeneinander, jeder mit einer Figur und auf folgender Unterlage:



Die darauf skizzirten, horizontal gelagerten Figuren entsprechen den heutigen, für die eine rein horizontale Lage unmöglich wäre, so wenig, daß von dem Blatte abzusehen ist, welches, wenn auch im Hause Buonarroti befindlich, in bedenklicher Weise an einige Blätter erinnert, die für Fälschungen zu halten sind. Dagegen bietet sich von anderer Seite was wir brauchen.

Als Michelangelo nach dem Tode Clemens' VII. die Arbeiten in der Sacristei liegen ließ, um sie überhaupt nie wieder aufzunehmen, wurde letztere geschlossen und Figiovanni, Prior von San Lorenzo, hatte die Schlüssel dazu. Dieser nun gewährte, wie Vasari an bekannter Stelle erzählt, dem Bildhauer Tribolo heimlich Einlaß und es sind eine Anzahl der Figuren Michelangelo's klein von diesem copirt worden. Drei davon, Tag, Morgen- und Abenddämmerung, befinden sich in der Akademie von Florenz und Photographien danach, welche ich Brogi verdanke, lassen recht erkennen, wie genau Tribolo die Originale nachahmte.

Aber nicht bloß an die Originale muß Tribolo sich bei seinen Copien gehalten haben. Diese gewähren mehr als die Originale! An den Stellen, wo der Marmor Michelangelo's noch roh die Glieder der Figuren umgiebt, sowie bei den Köpfen, welche bei Tag und Abenddämmerung von Michelangelo nur eben angedeutet sind, hat Tribolo offenbar die Modelle benutzt. Seine Zusätze sind sehr wichtig. Zwar fehlt, was den einen Sarkophag anlangt, die Nacht unter seinen Copien, aber die Statue des Tages ist vorhanden. Bei dieser erblicken wir als Unterlage einen reichen und schönen Faltenwurf (ohne allen Zweifel Michelangelo's und nicht etwa Tribolo's Erfindung) und unter diesen Falten in einer sanften, langausreichenden Linie hin die Formation des Sarkophagdeckels angegeben. Bei der Aurora und bei der Abenddämmerung tritt diese Faltenunterlage noch kräftiger hervor. Bei beiden Gestalten wird nun erst klar, wie sie als auf einem bedeckten Lager ausgedehnt gedacht waren, dessen Tücher hier wie dort über die Spitze ihres ausgestreckten Fußes hinausreichen, der sanft aber fest aufliegen und nicht etwa ins Freie herabhängen sollte.

Nur die intentionirte Länge und Richtung jedoch der Sarkophagdeckel läßt sich aus Tribolo's Copien erkennen. Die Architektur selbst ist unklar. Vielleicht, da bei allen drei Figuren die Unterlage sogar etwas Zufälliges hat, war Michelangelo jener

Zeit über das genauere Detail der Sarkophage noch im Unklaren. Darüber aber, wie diese in ihrer definitiven Form etwa beabsichtigt waren, empfangen wir von abermals anderer Seite weitere Andeutungen.

Nach dem Ableben Paul's III., zu einer Zeit also, wo von Michelangelo die Arbeit in der Sacristei nun wohl für immer aufgegeben worden war, ließen die Farnese's durch Guglielmo della Porta ein Grabdenkmal errichten, das heute noch, wenn auch in wesentlich verringertem Umfange und an anderer Stelle, als eines der berühmtesten Papstgräber der Peterskirche dasteht. Ueberliefert ist nicht, daß dieses statuengeschmückte Monument von Michelangelo erfunden worden sei; allein ein Blick darauf genügt, um es als ein Werk zu kennzeichnen, das nur aus seiner Schule und zwar aus direkten Impulsen seines Geistes hervorgehen konnte. Heute in einer Nische nur die Vorderwand zeigend, bot es früher, frei dastehend, alle vier Seiten dar. Möglich, daß das zuerst geplante freistehende Monument der Sacristei von San Lorenzo so gedacht gewesen war.

Auch hier haben wir unter einem auf dem Gipel thronenden sitzenden Standbilde ein paar liegende Statuen, beide von kaum merkbarer Höhe nach zwei Seiten herab sich hindehnend. Die Nachahmung der Statuen der Sacristei von San Lorenzo ist so offenbar, daß es keines beweisenden Wortes bedarf. Was aber findet sich als Unterlage dieser Statuen? In leibhaftiger architektonischer Ausbildung jene für die Statuen von San Lorenzo theoretisch geforderte Linie! Unter meinen Photographien fanden sich zwei, welche sich in den Maßen deckten. Ich hatte nun nichts zu thun, als die Marmorschnecken, welche die Unterlage der Figuren am Monumente Paul's III. bilden, durchzuzeichnen, auszuschneiden und auf die Photographie der medicäischen Gräber zu legen: mit einem Schlage war für Tag und Nacht die Lagerstätte geschaffen, deren sie bedurften! So hatten sie sich ausstrecken, auf eine solche Unterlage den Fuß aufstemmen sollen!

Ein so befriedigender Anblick bot sich, daß, als ich den Ausschnitt wieder fortnahm, der Sarkophag jetzt gradezu dürftig wirkte.

Eins der natürlichen Grundgesetze der Kunst gebietet, bei stockwerkartigem Aufbau dem oberen Abschluß freie, leichte Formen, dem Unterbau massige, schwere Gestalt zu geben. Man sehe, wie Michelangelo beim Grabmale Giulio's II., beim Hofe des Palazzo Farnese, oder, um das Gewaltigste zu nennen, bei der Peterskirche von schwerer Grundlage zu immer luftigeren Formen aufgestiegen ist. Nicht anders finden wir beim Monumente Paul's III. die liegenden Figuren unter der Statue des Papstes auf die dem Boden ziemlich nahen, wenig gegliederten Voluten hingestreckt, die ihrerseits dann auf eine breite, glatte Unterlage von buntem Marmor aufgelegt sind, eine Steinmasse, die man gleichsam die Plinthe des gesammten Monnmentes nennen könnte und die bei einfachster Form die höchste Festigkeit repräsentirt.

Dieser beruhigende Abschluß nach unten fehlte den Wänden der Sacristei von San Lorenzo. Nun erst, indem eine Art vorspringender Stufe, wie das Monument der Peterskirche sie hat, hinzutrat, empfing das Ganze Grundlage und Festigkeit. Im Vergleiche zu dieser Steinmasse wirken die dünnen Untersätze der Sarkophage, die abermals auf dünnen Steinbalken stehen, ganz unerträglich. Man sehe sich eine der Wände der Sacristei unbefangen an. Die schwerlastende obere Architektur verläuft abwärts in den zufällig übereinander gestellten Untersatz der Sarkophage, der kaum die Stärke zu haben scheint, diese selbst mit den Figuren darauf zu tragen. Unnöthig hoch, schmal und, wie gesagt, dürftig erscheint diese Zusammenstellung, während das Monument Paul's III. in großartiger Einfachheit auf dem Boden aufsteht.

Nehmen wir an, Michelangelo's verlorenes Holzmodell der Sculpturen habe der Idee nach dem Grabmale Paul's III. etwa entsprochen, so löste sich nun auch die Frage, wie zwei cassoni an jeder Wand angebracht werden konnten. Denn sobald wir

Tag und Nacht nebeneinander auf zwei getrennte Unterlagen bringen, wie das Monument Paul's III. sie für Giulia Farnese und ihre Mutter bietet, so kann jede Figur als Bedeckung eines besonderen Grabes, cassone, fungiren, nur daß die äußere Gestalt der Sarkophage, vom Deckel abwärts, anders aufzufassen wäre. Der heute frei und für sich dastehende Sarkophag verschwände, um von einem ganz anders geformten architektonischen Gliede ersetzt zu werden. Die Gräber, auf denen die Figuren nun liegen, wären, äußerlich gar nicht ausgezeichnet, in die gemeinsame mächtige Marmorstufe, wenn wir sie für die Sacristei als Abschluß der gesammten Wandarchitektur nach unten hin annehmen wollen, hineingearbeitet wie in einen Felsen etwa. Michelangelo, sahen wir, spricht nie von Sarkophagen: er sagt cassone, was zwar mit Sarkophag übersetzt werden kann, im Allgemeinen aber mehr das Behältniß einer Leiche, die Höhlung, in der sie ruht, bezeichnet, während sarcofago im engeren Sinne äußere künstlerische Form zugleich angedeutet haben würde. Ich nehme nun nicht an, daß Michelangelo bei den Gräbern von San Lorenzo die Sarkophage unter den Figuren völlig in den Stein habe verlaufen lassen wollen, wie das bei dem Monumente Paul's III. scheinbar der Fall ist und wie, der Einfachheit wegen, meine Zeichnung festhält; ich glaube vielmehr, da es sich nicht, wie bei den beiden Farnesischen Frauen, um nur scheinbare Sarkophage, sondern um wirkliche Leichenbehälter handelte, Michelangelo habe die Sarkophage der Sacristei zwar der Masse nach zusammenhängend gedacht, wie zugleich aber durch eine gewisse äußere Formgebung von einander trennen wollen; so daß, auch ohne daß die Figuren bereits auf den Deckeln lagen, die Sarkophage als solche erkenntlich gewesen wären. In einem der so gearbeiteten Sarkophage wäre dann der Leichnam des ermordeten Herzogs Alexander deponirt worden. Und wenn es bunter Marmor war, erklärte dies (ich wiederhole eine bereits gemachte Bemerkung), warum Doni, im Jahre 1547 etwa, den einen

Fremden in der Sacristei fragen läßt, wer denn in diesem sarcofago macchiato bestattet liege.

Darüber jedoch, wie um 1547 die Einrichtung der Capelle gewesen, will ich eine definitive Vermuthung nicht wagen. Ebensowenig wie über alle Nebenumstände, welche die Aufstellung der heutigen Sarkophage begleiteten. Nur das Eine habe ich zu beweisen versucht, daß die heutigen Sarkophage weder von Michelangelo gearbeitet, noch auch nur angegeben worden sein konnten. Eine Entscheidung kann hier jedoch leicht gefunden werden. Ein Skizzenblatt, das die Sacristei unfertig darstellt (wie wir deren von der Peterskirche und anderen Monumenten so vielfach haben), oder Rechnungen, deren Sinn uns vielleicht nun erst verständlich würde, können plötzlich alles klar machen.

Ich mache endlich noch auf einen seltsamen Umstand aufmerksam.

Es wurde im Obigen vorzugsweise auf die Nacht und den Tag Bezug genommen: es scheint sich wie von selbst zu verstehen, daß Aurora und Crepuscolo sich genau wie diese beiden verhielten. Allein dem ist nicht so. Diese Gestalten, die oberflächlicher Betrachtung nach genau in der Weise auf die zwei Seiten ihres Sarkophagdeckels gelegt zu sein schienen, wie Tag und Nacht gelegt sind, zeigten einen bedeutenden Unterschied, als ich auf einer sie darstellenden Photographie auch ihnen mit dem Ausschnitte der beiden Marmorschnecken des Monuments der Peterskirche einfach eine andere Unterlage zu geben versuchte. Während Nacht und Tag in ihrer horizontalen Lage genau auf diese neue Unterlage gepaßt hatten, fand ich, daß Aurora und Crepuscolo auf ihrem Sarkophage bei weitem steiler gelegt waren, so daß, wenn ich die Marmorschnecken des Monumentes der Peterskirche unter ihnen herziehen wollte, diese entweder aus ihrer horizontalen Lage heraus halb aufrecht gestellt, oder die Figuren aus ihrer jetzigen Lage heraus horizontaler gelegt werden mußten. Offenbar war Letzteres das Richtige.

Beiden Figuren fehlt, als äußerer hauptsächlichster Unterschied von Nacht und Tag, die diesen noch anhängende Unterlage von rohem Marmor. Sodann zeigt sich, daß sie (ganz vollendet ist ja keine einzige von allen vier Gestalten) in bei weitem größerem Maße durchgeführt sind. Man hatte sie deshalb nicht, als es sich darum handelte, sie auf dem Sarkophagdeckel anzubringen, wie Nacht und Tag einfach horizontal legen können, indem man für die ausgestreckten Beine den rohen Marmor als Unterlage frei abstehen ließ, sondern sie in festeren Anschluß an den Sarkophagdeckel bringen müssen. Hier gewahren wir nun recht deutlich, das dieser seinen Dimensionen nach überhaupt nicht den genügenden Platz für die Figuren bietet. Die Beine der Aurora und des Crepuscolo sollen der künstlerischen Idee nach



Der Tag in Tribolo's Copie.

auf irgend einer Fläche ruhen. Aurora und Crepuscolo sind, wie Tribolo's Copien zeigten, als auf ihren Lagerstätten ausgestreckt gedacht, von der jene sich erhebt, während dieser sich zum Schlafe ausdehnt. Statt den Statuen diese Unterlage zu gewähren, ist man ihnen eine Lage zu geben gezwungen gewesen, bei der, wie wir sie vor Augen haben, die Beine herabhängen, im entschiedensten Widerspruche zu den Absichten des Künstlers.

Offenbar hat man bei beiden Gestalten den noch anhängenden, für die unterliegenden Falten bestimmten rohen Marmor in viel weiterem Umfange später entfernt, als bei Nacht und Tag. Ich schnitt die Gestalten, jede einzeln, nun aus dem photographischen Blatte heraus und suchte sie so, in horizontaler Lage, den beiden Marmorschnecken anzupassen. Es war auffallend, wie sie jetzt mit einem Schlage die richtige, natürliche, offenbar künstlerisch vorbereitete Lage empfingen. Ich glaube, daß dieses gelungene Experiment in seiner Weise ebenso deutlich die Unmöglichkeit beweist, die heutigen Sarkophage der Sacristei seien als die von Michelangelo gewollte Unterlage der vier ruhenden Gestalten zu betrachten, als es das bei Nacht und Tag gethan hatte.

# Raphael's Madonna di Terranuova auf dem Berliner Museum.

---

Die Madonna di Terranuova gehört nicht zu den weltberühmten Gemälden Raphael's, ist aber das kostbarste Werk seiner Hand auf dem Berliner Museum. Ueber Ort und Zeit der Entstehung wissen wir nichts, Vasari erwähnt sie nicht, Raphael's Namen trägt sie nicht. Doch rührt sie meiner Ansicht nach von ihm her.

Passavant sagt (franz. Uebertr. II, S. 25), das auf dem Gewandsaume der H. Jungfrau befindliche M könne Ursache zum Zweifel geben, was anzudeuten scheint, daß, Passavant's Meinung nach, Zweifel zu äußern nicht geradezu unmöglich wäre. Wollte man Raphael's Urheberschaft ernstlich bestreiten, so könnten Gründe in der zu großen Verwandtschaft des Gemäldes mit Werken Perugino's gefunden werden, welche die gleiche Behandlung zeigen. Indessen es ist bekannt, mit welcher Geschicklichkeit Raphael sich in die Werke der Meister, unter deren Einflusse er gerade stand, hineinarbeitete. In ähnlicher Weise hat er Lionardo und, später, die Venetianer nachgeahmt. Sie könnten ferner darin gesucht werden, daß dieses Gemälde mit einer auffallenden Sicherheit der Technik ausgeführt ist, welche eine ältere, völlig erfahrene Hand voraussetzte. Indessen die florentiner Federstudie der Madonna und noch andere Indizien, die im Laufe

dieser Untersuchung zur Sprache kommen werden, zeigen ziemlich sicher, daß Raphael der Urheber des Bildes sei, und die ungemeine Empfindung, die das Werk belebt und aus ihm den Betrachtenden anströmt, ein Element das für die frühesten Werke Raphael's das zwar allgemeinste, zugleich aber sicherste Merkmal ist, läßt kaum einen anderen Meister hier zu.

Die Madonna di Terranuova entstand zu einer Zeit, wo Raphael noch in den Formen und in der Farbengebung Perugino's arbeitete.

Die Würdigung des Pietro Perugino wird heute dadurch erschwert, daß er der „Lehrmeister Raphael's" war. Bei dieser Stellung beider Künstler zueinander ist man fast genöthigt, auch bei der Beurtheilung Perugino's ganz für sich allein, den Hauptaccent auf den Werth zu legen, den seine Werke neben denen Raphael's etwa beanspruchen dürften. Raphael aber hat sich in einigen Arbeiten, die unter seinen eignen Werken nur als erste Anfänge zählen, seinem Lehrer bereits so überlegen gezeigt, daß mit der bloßen Nebeneinanderstellung dieser beiderseitigen Leistungen eigentlich Alles gesagt zu sein scheint. Bei den späteren Gemälden, auf denen Raphael's Ruhm beruht, kommt seine peruginieske Epoche nicht mehr in Betracht. Perugino gehört zu den vorbereitenden Meistern der neuen Blüthezeit, von deren Wirken bald kaum noch eine Spur übrig war und deren ihrer Zeit bedeutender Ruf zu seinen eignen Lebzeiten noch verblaßte. Was Perugino, der nach dem Tode Raphael's noch gemalt hat, in seinem Alter hervorgebracht, trägt veraltetes, steifes Gepräge und erweckt nur das Bedauern über zu lange dauernde Production.

Und doch hatte Perugino im letzten Viertel des von 1400 bis 1500 laufenden Jahrhunderts (welches wir das fünfzehnte, die Italiäner das Quattrocento nennen) in Mittelitalien bedeutenderes Ansehen genossen als eine Reihe von Malern, die wir heute unbedenklich für interessanter halten als ihn. Er war

der berühmte, allbegehrte Meister, der die Masse der ihm angebotenen Bestellungen trotz enormer Thätigkeit nicht zu bewältigen vermochte. Er ist von den Zeitgenossen über Signorelli, Botticelli, Filippino Lippi, Roselli, Pollajuolo, Ghirlandajo und andere „erste Meister" dieses Schlages gestellt worden. Erst als man in Orvieto alle Hoffnung aufgegeben hatte, Perugino für die Malerei im Dome zu gewinnen, entschloß man sich sie Signorelli zu übertragen. In dem Gedichte, das Raphael's Vater dem Ruhme der Herzöge von Urbino widmete, wird Perugino mit Lionardo da Vinci auf dieselbe Ehrenstufe gestellt.*) Der Grund, weshalb wir heute anders urtheilen, fließt aus Perugino's Vorzügen selber: was wir unserer Betrachtungsweise nach weniger schätzen, wurde damals höher geachtet. Jene ebenaufgezählten Maler erscheinen unseren Blicken als die abschließenden letzten Repräsentanten des Quattrocento. Sie zeigen sich in schärferem Maße als Individualitäten. Sie halten sich unbefangener noch in den Gränzen der älteren Kunst, haben etwas Naturwüchsiges, ahmen unbekümmerter nach was ihnen Leben und Phantasie vor die Seele spiegeln, und lassen einen erfreulichen höchsten Aufschwung innerhalb ihrer Eigenthümlichkeiten erkennen. Perugino dagegen verläßt dieses Gebiet. Er strebt nach Höherem. Er bereitet die Herrschaft des Styles vor. Er sucht die hergebrachte Figurenverwirrung, welche die Composition jener Anderen erfüllt, in kunstvoll aufgebaute, durchsichtige Gruppen aufzulösen. Der Einfluß der Sculptur auf seine Methode ist ersichtlich. Jede Gestalt wird als einzelnes wohlberechtigtes Element mit Licht, Schatten und genügendem Luftraume ringsum plastisch zur Erscheinung gebracht. Vorder-, Mittel- und Hintergrund werden mit absichtlichen Unterschieden behandelt. Vor allem aber, Perugino führt eine strenge Symmetrie der gesammten Composition ein,

*) Vgl. M. Jordan's über Perugino im fünften Bande von Dohme's Kunstwerke und Künstler.

die ihre Mitte und ihre beiden Hälften nach rechts und links empfängt. Figur hier und Gruppe hier entspricht der Figur und Gruppe dort, die Bewegungen im einzelnen empfangen strengen Bezug aufeinander, überhaupt, Alles ist in Harmonie zueinander gesetzt. Dies war neu und erregte die Bewunderung der Zeitgenossen; für unser Auge freilich, wie für das Publikum von dem Perugino selber in älteren Jahren sich umgeben sah, sind diese Anfänge, verglichen mit dem von Raphael und Anderen sehr bald Geleisteten, ungeschickte Versuche. Und diesen am Ende der Laufbahn des Meisters ungünstigen Eindruck seiner Werke beeinträchtigte zudem der Umstand, daß Perugino früh bereits, überhäuft von Arbeiten, stehen geblieben war und unter übermäßiger Betheiligung von Schülerhülfe Gemälde sehr verschiedener Güte herzustellen begonnen hatte, von denen bald die besten sogar die mittelmäßigen seiner ersten Epoche nun nicht mehr erreichten.*)

Ist Perugino heute also nur insoweit noch für uns von Wichtigkeit, als Raphael's Anfänge den so deutlichen Stempel seiner Schule tragen, so erkennen wir eben deshalb um so schärfer auch, wie Raphael einige der von Perugino empfangenen Lehren so tief erfaßt und in sich aufgenommen hat, daß ihr Einfluß bis in seine letzten Werke hineinreicht. Perugino's Forderung strenger Symmetrie in der Composition und plastischer Abrundung der Gestalten ist von Raphael stets als das Wichtigste beim Aufbau seiner Gemälde im Auge behalten worden. Allerdings, je höher Raphael steigt, um so kunstvoller sucht er die feste Architektonik seiner Compositionen zu verstecken: in den Anfangswerken aber

*) Rumohr hat zuerst darauf hingewiesen, daß zu der Zeit, wo Raphael bei Perugino als Lehrling eintrat (wir wissen nicht, in welchem unter den neunziger Jahren), diese zweite Epoche der Erstarrung und des Verfalls in Perugino's Thätigkeit längst angebrochen war. Im großen Publikum wurde er damals freilich noch lange in hohen Ehren gehalten und es lagen noch viele Jahre dazwischen, ehe er Michelangelo vor Gericht belangte, weil dieser sich öffentlich tadelnd über ihn ausgesprochen hatte.

sehen wir ihn noch so offenbar darauf hinarbeiten, daß er bei der frühsten Skizze der Disputa z. B. nur die eine, linke, Hälfte des Gemäldes (die eine Hälfte des Halbkreises den er auszufüllen hatte) in Figuren leicht skizzirte, da er diese eine Seite als maßgebend für die andere, rechte, ansah. Es verstand sich bei ihm von vornherein von selbst für das beabsichtigte Gemälde, daß der Figur hier die Figur dort entsprechen müsse. Man theile das Sposalizio: auf jede Hälfte wird genau der gleiche Antheil an Figurenmaterial entfallen. Dasselbe Resultat würde eine ideale Theilung der Madonna Ansidei, oder der figurenreicheren Madonna da Perugia (ehemals des Königs von Neapel) haben. Dieses Princip sehen wir mit solcher Sicherheit und zugleich in so natürlicher Art befolgt, daß sich überhaupt kein Beispiel dafür findet, daß es außer Acht gelassen wäre, und daß sich z. B. unter den Compositionen für die Libreria des Domes von Siena die von Raphael herrührenden daran allein schon würden herauserkennen lassen, daß sie streng symmetrisch aufgebaut sind.

Deshalb muß es in hohem Grade auffallend erscheinen, wenn wir bei der Madonna di Terranuova auf der einen Seite einen Verstoß gegen diese Regel entdecken, auf der andern aber die meisterhafte Art beobachten, in der dieser Verstoß verdeckt, oder besser, in der er wieder aufgehoben worden ist.

Die Madonna di Terranuova ist auf eine kreisrunde Tafel von 87—88 C. Durchmesser gemalt worden. Theilen wir sie durch einen senkrechten Durchmesser, so fallen links von dieser Linie, auf das linke Halbrund der Tafel also, nicht nur der größere Theil des Körpers der Madonna, sondern zugleich deren Kopf, der Kopf des Kindes, sowie der kleine links neben der Madonna sichtbare Johannes, während rechts von der Linie, auf dem rechten Halbrunde also, nur die rechts neben der Madonna angebrachte Kindergestalt sichtbar ist, von der wir einstweilen nicht wissen, wie wir sie nennen oder erklären sollen.

Diese dritte Kindergestalt hängt außerdem mit den übrigen Figuren kaum zusammen, sie ist wie ein späterer Zusatz der Composition nur angehängt. Fehlte sie, so würde Niemand an dieser Stelle eine Lücke empfinden, zu deren Ausfüllung es einer Figur bedürfte.

Dagegen ist zugleich aber ersichtlich, daß der Kopf dieses dritten Kindes mit derselben außerordentlichen Sorgfalt ausgeführt worden ist, die, einige Nebentheile des Gemäldes abgerechnet, auf allen Theilen desselben waltet. Die Hände nämlich erscheinen überall geringer der Malerei nach und nur von Gehülfen ausgeführt zu sein. Hierin ist jedoch nichts Außerordentliches zu sehen. Beim Kopfe des Kindes bewundern wir dieselbe zarte Modellirung, dieselben durchsichtig bräunlichen Schattentöne, wie sie Perugino's Arbeiten der besten Zeit zeigen und die Raphael so wunderbar ihm ablernte, zugleich den nicht näher zu beschreibenden persönlichen Reiz, die Grazie, welche Raphael allen seinen Werken verlieh und die auch für diese Madonna das entscheidendste Zeichen seiner Urheberschaft war. Niemand wird daran zweifeln, daß, wenn das Gemälde überhaupt von Raphael herrührt, auch das fremde Kind neben der Madonna von ihm sein müsse, und daß, wenn die gesammte Composition in ihrem Aufbau eine Abweichung von der strengen Symmetrie zeigt, die Raphael's Arbeiten sonst nie fehlt, dieser Mangel von ihm selbst in das Gemälde hineingebracht worden sein müsse.

Dies der Grund, weshalb von mir angenommen war,*) die Composition habe anfangs dieses dritte Kind überhaupt entbehrt und das Gemälde habe in seiner ersten Entstehungsperiode ein anderes Aussehen gehabt.

Für diese Annahme bot die Beschaffenheit der Tafel, auf welcher das Gemälde ausgeführt ist, eine Art von bestätigendem Beweise dar.

---

*) Leben Raphael's, I.

Die Tafel, von Linden- oder Pappelholz, ist aus vier*) senkrecht aneinanderstoßenden Stücken in vorzüglicher Weise zusammengefügt worden. Die Risse, wo diese Stücke sich treffen, sind jedoch wohl zu erkennen. Die Breite der Stücke beträgt von links nach rechts gehend 13½, 39, 25, 10 C. Denken wir nun das letztgenannte Stück (von 10 C.) fort, auf das gerade der Kopf des hinzugesetzten dritten Kindes fällt, so gewinnt die Composition sofort ein anderes, einheitliches Ansehen. Ziehen wir aber bei dem so verbleibenden Reste des Gemäldes eine Linie durch die Madonna hindurch, durch welche ihre in der Breite uns zugewandte Gestalt gleichmäßig getheilt wird und tragen wir, von dieser Linie ausgehend, nach der linken Seite hin ebensoviel von der Tafel ab, als nach der rechten Seite, nach Fortnahme jenes Stückes, von der Tafel noch übrig war, so schließt sich die Madonna mit dem Christkinde und dem Johannes zu einer Composition zusammen, der wir nur an der oberen und unteren Seite ein Unbedeutendes an Holzfläche zuzugeben brauchen, um ein viereckiges in sich abgeschlossenes Gemälde vor Augen zu haben, das in seinem Aufbau der Lehre Perugino's von der Symmetrie in strengster Weise Genüge thäte.

Diese idealen Operationen würden nicht von mir vorgeschlagen worden sein, hätte sich ihre Zulässigkeit nicht aus einer der für unser Gemälde vorliegenden Handzeichnungen ergeben.

Wir besitzen eine (früher in Madrid befindliche, Passavant unbekannte) Federzeichnung Raphael's, welche die Composition unserer Madonna in diesem früheren Stadium zeigt.**) Hier haben wir die Composition ohne das dritte Kind. Hier haben wir ferner statt der runden Form die viereckige Form des beabsichtigten Gemäldes. Hier haben wir, wenn wir die Madonna

*) nicht „drei".

**) Eine gefälschte Copie dieser Zeichnung befindet sich im Museum Wicar zu Lille. Sie rührt von derselben Hand her, welche so viele Blätter zur Grablegung Raphael's gezeichnet hat.

mit einer sie in zwei gleiche Theile theilenden senkrechten Linie durchschneiden, zugleich die Linie welche die ganze Skizze selbst in zwei gleiche Theile theilt. Hier haben wir alles das von Raphael's Hand gezeichnet vor Augen, was soeben von jener als nothwendig anzunehmenden, aus der runden Composition des Gemäldes herausconstruirten idealen viereckigen Composition verlangt worden ist. Im Uebrigen unterscheidet die Zeichnung von dem Gemälde die größere Einfachheit der Grundmotive sowie eine andere Fingerstellung der linken Hand der Madonna, den Hauptunterschied aber bildet, daß rechts und links dicht hinter ihr, über ihre Schultern blickend gleichsam, hier ein Engel und dort ein bärtiger älterer Heiliger erscheinen, die auf dem Gemälde fortgefallen sind. Die technische Behandlung der Zeichnung deutet zugleich auf eine vielleicht um Jahre frühere Zeit hin als die, zu der das Gemälde vollendet worden ist.

Ein klarerer Beweis, dafür, daß das Gemälde anfangs als ein viereckiges, ohne Zuthat des dritten Kindes im Sinne Perugino's streng symmetrisches, beabsichtigt gewesen sei, könnte nicht verlangt werden. Und auch die Folgerungen, erstens, daß das dritte Kind später zugesetzt worden sei, zweitens, daß die Symmetrie des Ganzen durch diesen Zusatz gestört worden sei, und, drittens, daß man der Composition nachträglich einen runden Abschluß verliehen habe, ergeben sich von selbst.

Auf drei Fragen mangelt nur noch die Antwort: in welchem Stadium der Arbeit fand diese Umwandlung Statt, warum fand sie Statt, und was bedeutet das zugesetzte dritte Kind mit dem Heiligenschein über sich?

Ich hatte angenommen, die Composition sei erst dann geändert worden, als mit der Ausführung des Gemäldes auf der Holztafel bereits der Anfang gemacht worden war. Aus vier senkrecht aneinandergefügten Stücken ist diese Tafel zusammengesetzt. Der Umstand, daß in dem Ansatze des vierten Stückes, rechts von der Madonna, auf welcher das zugesetzte Kind

seinen Platz findet, zugleich die Linie sich bietet, welche auf der Madrider Handzeichnung die ganze Composition nach dieser Seite hin abschließt, ließ den Gedanken aufkommen, es sei eine viereckige Holztafel mit dem bereits begonnenen Gemälde darauf einer späteren Umformung unterworfen worden, und die Madonna hätte somit schon einen gewissen Grad von Ausführung, nach Maßgabe der Madrider Zeichnung, erreicht haben müssen als die Umänderung nachträglich eintrat.

Der Prozeß wäre etwa so zu denken gewesen.

Auf der einen Seite (rechts von der Madonna) setzte man an die vorhandene, aus zwei Stücken zusammengefügte, viereckige, mittlere Tafel das neue Stück an, auf das das dritte Kind gemalt werden sollte. Auf der anderen Seite (links an der Madonna) hätte man jedoch, ehe man auch hier ein neues Stück ansetzte, auf welcher ein kleiner Theil des Johanneskindes heute zu finden ist, aus irgend einem technischen Grunde, einige Centimeters vom Holze der mittleren Tafel abgenommen und sodann erst auch hier den Ansatz angebracht. Darauf wäre der so entstandenen, nun aus vier Stücken bestehenden neuen Tafel durch Absägen ringsum kreisförmige Gestalt gegeben, und das Gemälde der erweiterten Composition gemäß vollendet worden.

Gegen die Annahme, daß so verfahren worden sei, spräche der Umstand, daß der Grund des Gemäldes sich überall glatt und gleichzeitig aufgetragen findet. Nirgends ist hier der Ansatz einer neuen Grundirung zu bemerken, auch gehen die feinen Risse, welche in zarten Linien das ganze Gemälde in horizontaler Richtung überziehen, bei den Ansatzstellen gleichmäßig durch. Die Umwandlung der Tafel aus einem Viereck in die jetzige Kreisform müßte also in einem so frühen Stadium der Malerei vorgenommen sein, daß es für uns kein Interesse mehr hat, ob die Operation jetzt erst oder vor Beginn der Malerei auf der Tafel überhaupt erfolgt sei. Für das, was uns bei der Erweiterung des Gemäldes interessirt, kann ebensogut angenommen werden,

die Umgestaltung der Composition sei erfolgt als diese nur erst noch als Zeichnung existirte. Ganz aufgeben aber durfte ich die Idee einer Umänderung des, wenn auch nur in den ersten Elementen bereits auf die Tafel gebrachten Gemäldes deshalb nicht, weil der Berg im Hintergrunde links neben der Madonna in seinen Umrissen zu auffallend mit den Körperumrissen des auf der Zeichnung diesen Platz einnehmenden Engels übereinstimmt, als daß die Vermuthung, es sei der Engel bereits gemalt gewesen und sein Körper in einen Berg verwandelt worden, abzuweisen gewesen wäre. Man müßte für den Fall, daß in der That das Gemälde bereits begonnen gewesen wäre als man sein Format umzuändern beschloß, dann annehmen, Raphael habe die Luft abgeschliffen und durchweg neu angelegt, so daß die ebengenannten gleichmäßig über alle vier Stücke hinweg sich ziehenden feinen Querrisse der Luftpartien darin ihre Erklärung finden.

Indessen, wie bemerkt, für die Entscheidung der Fragen, die uns hier interessiren, ist dies Alles nebensächlich. Genug, daß in irgend einem Stadium der Arbeit die Composition verändert wurde. Daß der Skizze nach etwas Anderes beabsichtigt worden war, als später zur Ausführung kam, darauf kommt es an.

Wie wurde bei dieser Veränderung nun zu Werke gegangen?

Raphael kassirt die auf der Handzeichnung den Hintergrund ausfüllenden beiden Gestalten, den Engel zur Linken und den Heiligen zur Rechten der Madonna. Statt ihrer tritt eine lichte Landschaft mit breiter Fernsicht ein. Er rückt sodann, um ein Gegengewicht für das rechts zugesetzte dritte Kind zu schaffen, die Madonna sammt dem Jesuskinde und Johannes aus der Mittelaxe der Composition heraus, ein wenig nach links. Er bringt im Hintergrunde neben der Madonna eine Stadt an mit einem Berge dahinter, welcher letztere seiner Masse und Abgrenzung nach, wie wir eben sahen, dem Körper des Engels (den

den wir der gleichen Sitte gemäß, als Bruder Raphael's angeführt finden).

Die Aehnlichkeit der beiden Kinder auf unserem Gemälde scheint mithin eine beabsichtigte gewesen zu sein. Nur eine einzige bildliche Darstellung gleichen Inhalts ist mir bekannt: eine heilige Familie des Andrea del Sarto in Wien zeigt ein drittes Kind neben Johannes und Jesus, bei dem die Aehnlichkeit mit letzterem auf das Entschiedenste durchgeführt und, wie bei der Madonna di Terranuova, dadurch verstärkt worden ist, daß dem kleinen Jacobus und dem Jesuskinde genau die gleiche Haltung des Kopfes gegeben worden ist.

Eine Legende, welche den jüngeren Jacobus im Kindesalter als Gespielen des Christkindes erscheinen läßt, fehlt und deshalb auch wohl kommt die künstlerische Zusammenstellung so selten vor; die Annahme drängt sich auf, es sei von Raphael aus besonderer Veranlassung die Gestalt des kleinen Jacobus dem Gemälde zugefügt worden.

Die beiden Kinder gleichen einander aber nicht nur, sondern zeigen zugleich entschieden individuelle Gesichtsformen.

Ich weiß, zu wie großen Täuschungen die Annahme individueller Aehnlichkeiten bei Kunstwerken führen kann. Man ist nur zu geneigt, bei den weiblichen Gestalten der bildenden Künstler und der Dichter, wenn sie uns besonders lebendig anmuthen, eine Geliebte als Urbild vorauszusetzen. Ich glaube, in allen diesen Fällen ergiebt sich sobald wir tiefer eindringen fast immer das gleiche negative Resultat: es zeigt sich, daß diese scheinbar so individuellen Züge von verschiedenen Seiten her der Phantasie des Dichters zuflogen und daß, selbst wenn ein Urbild vorhanden war, dieses soweit verändert wurde, daß gerade jene besonderen Züge zumeist als Zuthaten fremden Ursprungs erscheinen. Ich brauche nur daran zu erinnern, in wie wesentlichen Aeußerlichkeiten die Lotte in Werther's Leiden von der wirklichen Lotte, nach der Goethe seine ideale Schöpfung formte, verschieden war,

und zwar dem Willen des Dichters nach sein sollte, und in diesem Falle gerade liegt eins der auffallendsten Beispiele vor, daß eine dichterische Figur nach einer wirklichen gestaltet worden sei.

Bekannt ist, zu welchen Phantasien die Annahme geführt hat, Raphael's Vater habe auf seinen Gemälden den kleinen Raphael und dessen Mutter Magia als Modell für Maria und das Kind benutzt. Zuletzt sollte jedes liebliche Engelsköpfchen bei ihm den kleinen Raphael darstellen. Noch schlimmer ging man bei Raphael's selbstgemalten Jugendportraits zu Werke, deren man allein auf den Malereien der Bibliothek von Siena mehr als ein Dutzend herauserkannte. Auf Perugino's Arbeiten war es bei jedem Jünglingskopfe erlaubt, Raphael als Urbild zu denken. Und nicht minder wurden hinter Raphael's Madonnen bestimmte Frauen vermuthet.

Raphael selber jedoch giebt über sein Verfahren Aufschluß in dem oft citirten Briefe an den Grafen Castiglione. Der Graf war der Meinung gewesen, die Gestalt der Galatea verdanke ihre Schönheit einem besonderen Modelle. Raphael explicirt dagegen, wie ihr nur eine allgemeine Idee zu Grunde liege, für die er die einzelnen Theile in einer einzigen Frau nicht zusammenfinde, so daß er um eine schöne Frau zu malen viele schöne Frauen sehen müsse. Raphael giebt also zu, Alles, Zug für Zug, dem Leben entnommen zu haben, für das Ganze aber behält er sich den Ursprung aus der eigenen Phantasie vor.

Bis auf einen gewissen Grad vermögen wir Raphael's Modelle nun zu verfolgen. So hat die Dresdner Madonna Verwandtschaft mit einigen Frauengestalten, die sich auf Gemälden und Zeichnungen Raphael's in jenen späteren Jahren nachweisen lassen. Auf einer Studie für die Venus der Farnesina, welche das von Psyche dargebotene Gefäß mit erhobenen Händen zurückweist, tritt die Aehnlichkeit mit der Madonna hervor. Je weiter wir jedoch in Raphael's frühere Zeiten zurückgehen, um so entschiedener beobachten wir bei ihm die Wiederholung der

von Perugino erfundenen Typen, denen in unbedeutendem Maße individuelle Anklänge zugemischt sind.

Aber es konnte bei der Bestellung eines Madonnenbildes individuelle Aehnlichkeit ausdrücklich verlangt worden sein. Wir wissen von Madonnen und Heiligen, in denen bestimmte Personen dargestellt werden sollten. Das gleiche Verlangen durfte bei den Kindern ausgesprochen werden. Ebensogut wie Jemand seine Frau, oder Tochter oder sogar seine Geliebte als Heilige oder Madonna zu sehen wünschte, konnte er sein Kind in dieser bevorzugten Stellung sehen wollen. In dem soeben ausgeführten Verhältnisse des Malers zu den Modellen, denen er aus künstlerischen Rücksichten allein das entnimmt, was er braucht, hatten die Frauen und Kinder welche für Madonnen benutzt wurden, persönlich mit der Jungfrau und mit dem Kinde nichts zu thun: ganz anders stellte sich nun die Sache. Jetzt handelte es sich nicht um einen idealen Kopf, zu dem man der Natur gleichsam die Bestätigung entnahm, sondern um einen realen Kopf, den man zu idealisiren hatte. Ich habe was diesen zweiten Fall anlangt wenig Bemerkungen über Raphael mitzutheilen. Nicht eine einzige Madonna, wo sich eine gewollte Aehnlichkeit dieser Art vermuthen ließe. Auf der Krönung Karl's des Großen im Vatican hat er, wohl auf Befehl Leo des Zehnten, Karl die Züge Franz des Ersten gegeben: sonst, wo er Portraits auf seinen Compositionen anbringt, bringt er sie entschieden als solche und nicht in idealer Verkleidung in das Gemälde hinein. Auf der Schule von Athen giebt er neben andern auch das eigene Portrait, aber nicht indem er sich als Theilnehmer der Versammlung von Philosophen erscheinen läßt, sondern indem er sich als fast unbetheiligter Zuschauer an den Rand der Composition stellt. Daß Bramante mit Archimedes identisch sei, ist eine durch authentische Bildnisse nicht bestätigte Vermuthung Vasari's. Das gleiche Verhältniß findet bei den Frauen statt. Nirgends wüßte ich einen historischen Kopf auf Raphael's Gemälden nachzuweisen,

der etwa mit dem Portrait seiner Geliebten im Palazzo Barberini stimmte. Zwar scheint er die Frau des Angelo Doni als heilige Caterina dargestellt zu haben, wahrscheinlich aber haben Spätere hier erst aus einem einfachen Portrait durch Zusätze ein Heiligenbild gemacht. Und was die berühmte Frau mit dem Schleier anlangt, welche im Palazzo Pitti als ein Werk Raphael's gilt und deren Aehnlichkeit mit der Sistinischen Madonna nicht fortzuläugnen ist, so würde dies Gemälde, falls es von Raphael stammt, was ich bezweifle, in seine letzten Jahre gehören, für welche der Einfluß des bestimmten Modelles, das hier dargestellt worden wäre, ausdrücklich zugegeben worden war.

Vergleichen wir jedoch das auf unserem Madonnenbilde zugesetzte Kind mit anderen Kindergestalten auf anderen Werken Raphael's, so begegnen wir dem Köpfchen noch einigemale. Es gleicht dem Christkinde der Giardiniera, nur daß dem Kinde hier volleres Haar gegeben worden ist. Entschiedener noch tritt die Aehnlichkeit hervor bei einer viel später entstandenen Kinderfigur: dem am Altare stehenden Knaben auf dem Opfer von Lystra. Wenn wir diese drei Darstellungen unter sich sowohl, als mit allen übrigen Kinderfiguren Raphael's vergleichen, so drängt sich die Nöthigung fast auf, sie mit einem bestimmten Modell in Verbindung zu bringen, welches Raphael in verschiedenen Stellungen gezeichnet und gelegentlich verwandt hätte. In dem Jacobus der Madonna di Terranuova würden wir dann das frühste Vorkommen constatiren. Nirgends auf den 1505 und 1506 gemalten Madonnen finden wir bei Raphael das Bestreben, in den Köpfen der Madonna, der Kinder oder Nebenfiguren individuell zu sein. Alle sind sie zugleich ganz anders geartet als die des Christkindes und des Jacobus unserer Madonna. Sie haben etwas entschieden Allgemeines, Ideales. Erst später beginnen bei Raphael die Köpfe, denen auf künstlerischem Wege jene scheinbare Individualität verliehen worden ist, welche zu der Täuschung führte, als seien lebendige Muster gleich frischweg

von der Natur abgeschrieben worden. Ich glaube, wenn Raphael auf unserer Madonna eine Ausnahme machte, so lag der Grund darin, daß in der That eine bestimmte Aehnlichkeit vom Besteller verlangt worden war.

Die Erklärung der Umänderung des Gemäldes durch den Zusatz des kleinen Jacobus würde sich dann etwa so gestalten.

Anfangs war eine einfache Madonna mit Heiligen bestellt worden. Aus irgend einem Grunde wurde, nach der Anfertigung der Cartons, oder nach Beginn des Gemäldes bereits, der Wunsch maßgebend, ein bestimmtes Kind darauf angebracht zu sehen, das nun als Jacobus dazugefügt wurde. Die Verhältnisse konnten z. B. so liegen, daß die Familie, von welcher die Bestellung ausging, als das Gemälde bereits begonnen war, ein Kind mit Namen Giacomo verlor. Das Gemälde sollte nun dahin geändert werden, daß es zu diesem Kinde in Beziehung käme. Ich führe diese Hypothese an, weil sich vielleicht in Perugia einmal Notizen finden, die auf den Bau einer dem St. Giacomo minore geweihten Capelle hindeuten, woraus sich dann vielleicht weiteres ergiebt. In irgend einer Kirchenchronik könnte dergleichen stehen, und man pflegt in Perugia, dem sein Giornale di Erudizione artistica zu großer Ehre gereicht, mit besonderem Eifer solchen Daten auf der Spur zu sein.

Berlin, Pfingsten 1879.

# Zwei Stiche von Friedrich Weber.

## 1.

## Tizian's Irdische und Himmlische Liebe.

1876.

Friedrich Weber in Basel (mit dem ich seit vielen Jahren nun schon befreundet bin) schafft mit anhaltendem Fleiße weiter und zeigt in jeder neuen Platte neue Seiten seines Talentes. Während die früheren Sachen mehr den Stempel der französischen Schule tragen, aus der Weber hervorgegangen ist und der er anfänglich ganz angehörte: eine manchmal zu sehr hervortretende, uns etwas kühl anmuthende Eleganz, hat er von der Zeit an, wo er nach seiner Vaterstadt Basel übersiedelte und Gemälde des dortigen Museums zu stechen begann, seinen Blättern immer größere Wärme gegeben. Die so wachsende Fähigkeit trieb ihn an, sich neue Aufgaben in dieser Richtung zu stellen. Hätte mir Weber vor zehn Jahren gesagt, er beabsichtige Tizian's himmlische und irdische Liebe zu stechen, so würde ich bedenklich gewesen sein, wie er damit zu Stande käme. Nachdem ich in der Folge aber seine Madonna von Lugano (von Luini) und sein Portrait Amerbachs (nach Holbein) gesehen, konnte ich nicht zweifeln, daß er dieses Gemälde bewältigen werde. Trotzdem machte mich ein Abdruck der begonnenen Platte, welchen ich im Sommer auf der Münchener Ausstellung sah, wieder zweifelhaft in Betreff des letzten farbigen Hauches, der da noch so ganz

fehlte und von dem angesichts dessen was vorlag nun zu fürchten stand, daß er überhaupt ausbleiben könne. Als ich jetzt aber das Blatt aufrollte, das er mir vor einigen Wochen in einem Pariser Abdrucke zusandte, war ich überrascht von der vollendeten Leistung. Die Wiener Abdrücke, welche ich später in hiesigen Kunsthandlungen sah, bringen die Arbeit nicht so zur Geltung. Die Farbe ist schwärzer und kälter im Ton und manche zarten Linien wirken zu hart. Genau derselbe Uebelstand, welcher sich bei den Berliner Abdrücken der Bella Visconti geltend machte, die Weber vor einigen Jahren gestochen hat und die hier herausgekommen ist. Ein in Darmstadt gedruckter Probedruck dieses Blattes, den ich besitze, übertrifft für mein Gefühl alle spätern Berliner Abzüge. Was jenen in München ausgestellten Druck der unvollendeten Platte anlangt, so sollte ein Kupferstecher niemals einwilligen, daß seine Arbeiten vor ihrem völligen Abschlusse dem größeren Publikum mitgetheilt werden.

Nur wer Tizian's Gemälde in der Galerie Borghese selbst gesehen hat, wird die Schwierigkeiten ganz ermessen, welche dem Stecher hier sich darbieten. Ein Zusammentreffen lebhafter Farben findet statt, welche in bloßes Weiß und Schwarz zu transponiren fast unmöglich erscheinen muß. Keine Photographie des Gemäldes hat ein erträgliches Ansehen. Hell und dunkel stehen in greller Abstufung neben einander. Und trotz dieser Kontraste sehen wir wieder die zartesten Mitteltöne wirksam neben den lichten Farbenmassen, die eigentlich doch nichts neben sich aufkommen lassen sollten.

Tizian's Gemälde ist doppelt so lang als breit, die Figuren sind unter Lebensgröße gehalten. Zwei weibliche Gestalten bilden auf dem rechten und linken Theile des Bildes gleichsam jede für sich die Mitte. Wir sehen sie, hier und dort, an den beiden Enden eines breit sich hinziehenden marmornen Sarkophages sitzen, der, wie oft in Italien geschieht, nun als Wassertrog dient und aus dem das Wasser durch eine Röhre in den Vordergrund fließt,

den dichtes Gras und Blumen füllen. Von diesen beiden Frauen, deren Antlitze vom zartesten Helldunkel angehaucht sind, ist die eine, zur Rechten, völlig nackt. Halb sitzend, halb gleichsam nur ausgestreckt sich auflehnend, hat sie am einen Ende des Sarkophages Posto gefaßt. Ein leichter Flor umgiebt ihren Schooß, ein faltenreiches lang herabwallendes Gewand ist um ihren linken erhobenen Arm, zwischen Schulter und Elnbogen, fest umgewunden, so jedoch, daß es nur diesen einen kleinen Theil des Körpers verhüllt und übrigens in aufgebauschtem bewegten Faltenwurfe hinter der Figur hinabfällt, für deren einer Seite es so zum Hintergrunde wird. Ein Haupteffekt der Malerei ist, wie die reine Schönheit der Gestalt sich von diesem Gewande abhebt. Mit dem rechten, straff aufgestellten Arm stützt sie sich auf den Rand des Sarkophages auf, sich hinüberneigend zu der zweiten Gestalt an seinem anderen Ende drüben, der ihr Profil wie fragend zugewandt ist. In der Hand jenes anderen linken, halb erhobenen Armes, um den das Gewand sich windet, trägt sie ein die Hand eben füllendes, flach vasenartiges Gefäß, aus dessen engem Halse ein zarter Rauch sich in die Höhe zieht und in die Wolken der Landschaft einzufließen scheint. Das gewellte, blonde Haar, über der Stirn gescheitelt, ist schlicht dem Nacken zugestrichen. Die beiden Füße sind an den Knöcheln über einander gelegt, so daß der eine, linke, allein sichtbar ist, wie er sich in das weiche Gras, auf dem er steht, leicht eindrückt. Von diesem Fuße aufwärts, zum Knie, zur Hüfte, zum Arm empor, läuft eine fast gerade Linie, während nach der anderen Seite der sich bald sanft vordrängende, bald zurückweichende Umriß in wundervollen Wendungen Schenkel, Leib und Brust umschreibt.

Wer außer Tizian hätte diesen tadellosen Körper so darstellen können? Diese Vereinigung von Ehrfurcht gebietender Reinheit und warmem Leben? Tizian ist der Maler des Lebendigen. Jeder Künstler, sagte Lawrence, lernt mit mehr oder weniger

Mühe ein Auge malen, Niemand aber „einen Blick“, wie Tizian. Die Schönheit einer Frau besteht für den, dessen Empfindung lebhaft davon betroffen wird, gewiß nicht in Dingen, die sich in einem malerischen Examen abfragen ließen. Der flüchtige Wechsel der Farbe, die Unruhe ebensosehr als die Ruhe, das Unbestimmte entzückt ebensosehr als das fest Erkennbare, als das, was sich als Umriß und deutliches Kolorit darbietet. Man braucht kein Maler oder Kunstverständiger zu sein, um über die Schönheit einer Frau zu-reden. Für diese ungelehrten Leute zumeist malte Tizian.

Das Flüchtige, Allgemeine, was bei jedem Blicke anders erscheint, weiß er darzustellen. Er hält fest was festzuhalten unmöglich scheint. Der Eingeweihte erkennt die Kunst und glaubt im Geheimnisse zu sein, er entdeckt in der That einen Theil der künstlerischen Kraft und der angewandten Mittel. Wie aber kann es gelingen, diesen Pinselzügen mit dem Grabstichel nahe zu kommen? Und doch wird man zugestehen, daß es Weber hier wohl gelungen sei. Darin aber zeigt sich die Genialität eines Kupferstechers, daß er auf seinem Felde leistet, was zu leisten kaum möglich schien.

Diese nackte Gestalt, von der ich bis jetzt allein gesprochen habe, wird die Himmlische Liebe genannt, der aus dem Gefäße aufsteigende, mit den Wolken des landschaftlich reich angelegten Hintergrundes sich vermischende Rauch deutet es an. Ein Paar Schmetterlinge, welche um eine Blume spielen, die neben ihr im Grase steht, weisen ebenfalls darauf hin. Auch entspricht diese Bezeichnung der ganzen Erscheinung, obgleich nirgends ein sichtbares Mittel angewandt ist, diesen Effekt hervorzubringen. Sie hat nicht eigentlich das Aussehen eines jungen Mädchens, sie erinnert etwas an eine Eva, die auch gleich bei ihrer Erschaffung in den Formen einer Frau dargestellt zu werden pflegt.

Erhöht aber wird, das „Himmlische“ ihrer Erscheinung durch die Gestalt auf der linken Seite des Gemäldes, am anderen

Ende des Sarkophages, deren irdischer Schmuck einen Gegensatz zu ihr bilden soll.

Nicht eigentlich auf, sondern neben dem Sarkophage, tiefer also als jene, dasitzend, erscheint diese zweite Gestalt bis auf die in Handschuhen steckenden Hände im vollen breiten Pompe einer festlich geschmückten Venetianerin. Sie trägt ein in herrlichen Falten sich um sie aufstauendes Kleid. Kein ideales unbestimmtes Gewand, sondern ein Kleid, das irdische Dukaten gekostet hat. Hier erkennen wir Tizian recht als den Schüler Giorgione's, welcher, unbekümmert um den zarten Faltenwurf der antiken Statuen, seinen eigenen in einander geknickten und geknautschten venetianischen Prachtfalten schuf, die wir dann durch die gesammte venetianische Kunst hinrauschen sehen. Von Giorgione haben Tizian und besonders Paul Veronese die ungeheuren Schleppen ihrer Göttinnen und Heiligen, die mit den Wolken rivalisiren, über die sie sich hinziehen.

Bis zum Halse, über die Brust hinan, zuletzt freilich nur mit einem durchsichtigen zart gefältelten Hemdstreifen, ist unsere Gestalt bekleidet. Sie soll es sein: die Schultern verdeckt, die Arme in weitaufgebauschten Aermeln steckend. Den linken Arm legt sie über ein umfangreiches goldnes Gefäß, das auf dem Sarkophage neben ihr steht; sie stützt sich mit der Achsel darüber, als steckten alle Herrlichkeiten der Welt darin und gölte es, sie sicher festzuhalten. Die andere Hand liegt über ihren Schooß, mit den Fingern einen Griff voll Blumen bedeckend. Das Kleid wird unter der Brust von einem breiten Gürtel mit goldenem Schlosse zusammengehalten, das gelöste, wellige blonde Haar, voller noch als drüben, fällt ihr auf die Schultern, stößt da sanft auf und wendet sich dann erst dem Nacken zu, während auf der rechten Schulter ein paar lose Strähnen davon vorn auf die Brust herabgefallen sind. Sie trägt einen Kranz im Haare. Hinter ihr, weit ab im Grase, sitzen ein paar Kaninchen, die Sinnbilder irdischen Familiensegens.

Wie zwei Schwestern erscheinen die beiden Gestalten. Für sich betrachtet, hat die so ganz von weltlicher Kleidung verhüllte nichts, was ihre Formen etwa zu voll erscheinen ließe. Wie drüben auch hier die reinste Jugendblüthe einer Frau. Dennoch, sobald wir mit den Blicken von der Einen zur Andern wechseln, empfängt die bekleidete einen Zusatz von Schwere, von Festigkeit. Sie sitzt so sicher an ihrer Stelle wie ein schöner Palast auf dem Grund und Boden steht, den er einnimmt, während jene „Himmlische" an Schwere zu verlieren scheint, wie ein Vogel, der sich plötzlich aufschwingen könnte. Indem diese sich zu ihrer irdischen Genossin hinüberwendet, scheint sie mit den Augen ihrer Rede einen letzten, stillwirkenden Accent geben zu wollen. Die andere aber waffnet sich gegen diesen Angriff. Sie sieht stracks vor sich hin, uns gerade in die Augen, als wolle sie sich hüten, dem gefährlichen Blicke ihrer Genossin zu begegnen, dessen Macht sie wohl empfindet. Hier liegt das Dramatische der Composition. Wir fragen: was wird geschehen? Wird die „Irdische" dem Strome der Ueberredung Stand halten, der von der andern Seite leise, aber mächtig herüberfließend, sie mehr und mehr umgiebt und endlich überwältigen könnte?

Während sie nun aber so zweifelhaft dasitzt und die andere die Blicke fest auf sie gerichtet hält, tritt zwischen beide Gestalten ein neues Element ein, das der Composition einen reizenden Zuwachs an Leben und Lebendigkeit verleiht. Wir erblicken auf dem Gemälde den Sarkophag mit den Frauen in einer sie reich umgebenden Landschaft. Bäume und Fernsichten bilden den Hintergrund und Gebüsch drängt sich dicht daran. Es ist als stände dieser Brunnensarkophag an einer Stelle, wo ein kühler, schattiger Wald licht zu werden beginnt. Auf dem dunkeln Hintergrunde nun, zwischen beiden Figuren, sehen wir einen kleinen Amor, der von der anderen Seite her am Marmor emporgeklettert ist, sich weit über den breiten Rand überlegt und mit den Armen im Gewässer herumspielt. Was er bedeuten soll,

ist klar. Die letzte marmorne Wohnung der Todten ist zum Behälter des lebendigsten Elementes gemacht worden und dieses Lebendigste wird nun vom Allerlebendigsten in Bewegung gebracht. Und jetzt unsere Irdische Liebe! Ganz in Verwirrung bereits durch die Ueberredung ihrer himmlischen Schwester, trifft ihr Ohr das leise Geräusch, das Amor's kindisches Wühlen im Wasser hervorbringt. Mitten im Nachdenken über das, was ihre Genossin ihr zugeflüstert hat, scheint sie zugleich auf Amor's Plätschern zu hören, und wir sind überzeugt, daß es für ihre Entschlüsse den Ausschlag geben wird. Damit sei der Versuch geschlossen, Tizian's Gemälde zu deuten. Auch über Weber's Stich wäre nichts mehr zu sagen. Aber der Gegenstand lockt zu weiteren Betrachtungen.

Noch ein zweiter großer Meister hat diesen Widerstreit geistlicher und irdischer Regungen im Herzen einer Frau behandelt. Seiner Natur nach anders als Tizian: tiefer, ernsthafter: Lionardo da Vinci. Leider ist das Original seines Gemäldes nicht mehr nachzuweisen. Unter der allgemeinen, ziemlich nichtssagenden Bezeichnung Modestia et Vanitas findet sich eine Copie des Werkes in der Galerie des Palastes Sciarra zu Rom. Einfacher, dramatisch spannender noch als Tizian gethan, faßt Lionardo die Scene; tragischer, könnte man sagen. Seine Composition erscheint wie eine Illustration Dante'scher Terzinen, während die Tizian's sich auf ein Dutzend liebenswürdiger Stanzen des Ariost zu beziehen scheint. Während die Himmlische Liebe bei Tizian symbolisch auf das geistige Dasein des Menschen über dem irdischen, zugleich aber auf ein Reich über den Wolken hinweist, wo, wie ihr eigener Anblick zu verstehen giebt, der Schönheit ihr Recht widerfahre, (gänzlich im heidnischen Sinne des 16. Jahrhunderts, dem die Heiligen beinahe wie antike Gottheiten, und Gottvater selber als der Donner erschienen) ist bei Lionardo die Himmlische Liebe eine nonnenhaft verhüllte Gestalt, die nicht gleich in die Gewölke, sondern vorerst ins

Kloster locken will. Nur ihr schönes Antlitz und ihre Hände sind unbedeckt sichtbar. Sie sucht, fast im Profil dastehend, mit ihren Blicken, die Augen der anderen Gestalt, so dicht vor dieser stehend, daß sie sie berühren kann. Wie bei Tizian wendet auch hier die Irdische Liebe ihre Augen fast bittend dem Betrachtenden zu, als solle er guten Rath ertheilen. Unschlüssigkeit und Widerstreit der Gefühle sind aber nicht allein in ihren Zügen zu lesen, sondern deutlicher, dringender, tragischer ist ihre Lage als die jener andern bei Tizian.

Zwei halbe Gestalten, von engem Rahmen umschlossen, haben wir auf Lionardo's Tafel vor uns. Links steht die Ueberredende. Das Gesicht ganz individuell gehalten, als sei es ein Portrait: milde, sanft, leidend beinahe im Ausdrucke, aber von großer Schönheit. Nur die Züge anders als wir sie bei Lionardo in fast typischer Wiederkehr gewöhnt sind. Die zweite Gestalt dagegen entspricht den so bekannten lionardesken Formen in vollem Maße. Die Himmlische hat ihr die linke Hand auf den Arm gelegt, als solle der sanfte Druck die Geste der rechten Hand verstärken, die sie mit winkendem Finger erhoben ihr entgegenhält.

In diesen Handbewegungen liegt viel mehr aber noch beinahe in denen der Anderen, die überredet werden soll. Diese ist reich geschmückt. Um das en face uns leise entgegengebeugte Haupt ist eine Flechte gelegt und ein zarter goldner Kranz, fast nur ein Reif mit einzelnen Rosetten daran. In der Hand, auf deren Arm die Hand ihrer Genossin gelegt ist, hält sie ein paar feine weiße Blumen, als wollten sie ihr eben aus den Fingern fallen und sollte damit gesagt sein, daß sie sich als überwunden gebe. Die andere, rechte, Hand aber ist fast das Sprechendste auf dem Gemälde. Sie hält sie vor die Brust; aber nicht darauf gelegt, sondern die Finger sind offen und scheinen sich jeder für sich hin und her zu bewegen und das Schwanken der Seele auszudrücken. Es ist, als ob sie irgendwie einen Halt mit diesen

suchenden Fingern ertasten möchte. Man meint zu fühlen, wie alle Herrlichkeiten des Himmels und der Erde vor ihrer Stirn und den zutrauensvollen Blicken vorüberschweben und wir fürchten mehr als auf dem anderen Gemälde, die ersteren könnten den Sieg davontragen und die herrliche Gestalt der Welt verloren gehen. Während aus Tizian's Composition uns ein freudiges, heiteres Element anlächelte, ein Triumph des unschuldigen Entzückens am irdischen Dasein, wirkt Lionardo's Auffassung fast beängstigend, als solle die Ascetik und Entsagung die stärkere Kraft sein.

Wäre Lionardo's Original erhalten, so würden wir in diesem Werke vielleicht sein bestes Staffeleibild vor uns haben, denn was die Composition anlangt, übertrifft es alle seine übrigen. Es ist mit solcher Vollendung durchgeführt, daß ich es in seine letzten Zeiten setze. Für Lionardo war damals die Freude am Leben schon geknickt, es entsprach seiner Gemüthsart, im Gemälde Scenen darzustellen, welche das zur Anschauung brächten. Tizian's Arbeit dagegen scheint in die Zeiten seiner Jugend zu gehören, als er noch unter dem Einflusse Giorgione's stand. Von Giorgione waren diese sich breit hinziehenden Landschaften aufgebracht worden, in denen idyllische Scenen spielen. Tizian's Gemälde dieser Art wirken episch oder, wie man heute sagen würde, wie Romankapitel, auch nennt er sie „una poesia“ im Gegensatze zu „una opera divota“. Die römische florentinische Schule hielt am Dramatischen fest und Lionardo selber würde sein Werk gewiß als opera divota bezeichnet haben.

Und so sind diese beiden Werke, in dem sowohl was ihnen gemeinsam ist, als in der Verschiedenheit der Auffassung, Dokumente für die Denkungsart Tizian's und Lionardo's.

---

## 2.

## Holbein's Portrait des Erasmus von Rotterdam.

1878.

Weber sieht das Baseler Museum als den natürlichen Boden seiner Thätigkeit an. Ueber die bürgerlich-moralische Seite dieses Patriotismus habe ich beim Erscheinen des Amerbachbildnisses schon gesprochen.*) So natürlich und nothwendig es ist, daß ein beginnender Künstler ohne Rücksicht auf Heimath und Vaterland Hand und Auge da bilde, wo diese Bildung am vorzüglichsten zu erlangen ist (so daß es eine Verkehrtheit wäre, wenn man, wie neuerdings in unverständigem Eifer verlangt worden ist, unsere jungen Künstler von Italien und Frankreich zurückhalten wollte), so sittlich berechtigt ist der Anspruch, daß der fertige Mann die heimische Scholle bearbeite, mag der Ertrag auch vielleicht kärglicher ausfallen als anderswo der Fall gewesen wäre. Weber, den die Akademien von Berlin und Paris zu ihrem Mitgliede ernannt haben, sitzt in Basel in seiner bescheidenen Ecke und trägt in seiner Weise dafür Sorge, daß der Ruhm seiner Vaterstadt auch als Pflegerin der Kunst erhalten bleibe. Man weist bei uns auf die guten alten Tage hin, wo in den freien Reichsstädten Kunst und Handwerk noch ungeschieden waren, wo Dürer oder Vischer und seine Söhne wie Handwerker darauf los arbeiteten und jeder Schlossermeister oder Tischler seine Arbeit der Architektur eines Hauses künstlerisch anzupassen wußte, als ob er selber ein Stück Architekt sei; diese Zeiten sind noch nicht verschwunden, wir müssen nur die Stellen zu entdecken wissen, wo heute noch in ihrem Sinne gedacht und gewirkt wird.

*) XV. Essays, Neue Folge S. 382.

Es finden sich noch Existenzen, welche innerhalb der großen Weltunruhe, die Alles ins Dröhnen und Zittern bringt, ihren stillen Umkreis rein halten. Wie organisch natürlich ist Weber's Thätigkeit. Wie gut stimmt eine Bedingung mit der andern hier, unter denen allen sein Erasmusportrait zu Stande kam. Als Grundlage: die Bedeutung Basels, des Sitzes unabhängiger Gelehrsamkeit und unternehmender Buchdrucker, was eins wie das andere Erasmus bewegten, seinen Wohnsitz dahin zu verlegen. Sodann der glückliche Zufall, welcher Erasmus den jungen Holbein in Basel finden ließ. Dann die Kunst und die Liebe, mit welcher dieser ihn gemalt hat. Dann die Sorge, mit der man die Tafel in Basel aufbewahrte, bis sie in die dortige öffentliche Sammlung kam. Und zum Abschlusse die Kunst und der Fleiß, mit welchem der Baseler Kupferstecher der selbstgestellten Aufgabe gerecht zu werden suchte. Weber's Arbeit bringt, da sie nun endlich fertig daliegt, die natürliche Aufforderung mit, von alle dem zu reden, was ich so aufgezählt habe.

Wenige wissen heute von Erasmus, über den Namen hinaus, den seine Zeitgenossen, ehe Luther auftrat, als die größte geistige Macht verehrten und von dem sie erhofften, was freilich er weder leisten wollte noch konnte, und was Luther thun mußte, wenn es gethan werden sollte. Luther aber kam erst nach ihm. Erasmus war eine andere Aufgabe zugefallen, die er glänzend erfüllt hat. Er drückte der Gelehrsamkeit des Reformationszeitalters den letzten Stempel auf und war ihr vornehmster Vertreter ohne Nebenbuhler. Und alles, wás er erreichte, hat er als echter Selfmäder nur sich selbst zu verdanken gehabt.

Erasmus kam so zu sagen aus dem Nichts, um diese Herrschaft zu gründen. Fast überall, wohin er sich wandte, wußte er mehr als seine Lehrer. Von seinen ersten Anfängen an mußte er sich selber unterrichten. Er war der uneheliche Sohn eines beliebigen Vaters und einer beliebigen Mutter, kam an einem beliebigen Orte der Niederlande 1467 zur Welt und sollte Geist-

licher werden. Die Geschichte seiner Jugend ist die seines Widerstrebens gegen diese Carrière. Hier, indem er durch eigene Kraft in die Wissenschaften eindrang, sog er den Haß gegen die Mönchswirthschaft und die intime Kenntniß ihrer Existenzgeheimnisse ein, die ihn bei seiner späteren literarischen Thätgkeit als Kenner all' der Schlupfwinkel auftreten ließ, in welche er die faule Gesellschaft verfolgte. Bis zum beinahe dreißigsten Jahre blieb er im Kloster, als ihm erlaubt wurde, in Paris Theologie zu studiren. Dort, unter harten Entbehrungen, welche seinen schwachen Körper vollends ruinirten, formte sich sein Charakter und hier sammelte er den Grundstock der vornehmen Freundschaften, an denen er später reich war. In Paris blühte damals die jüngere Gelehrtengeneration, die „acerrimi monachorum persecutores“, die „doctores birettati“, welche unabhängig von der Geistlichkeit die weltliche Kritik emporzubringen suchten. Diese Anstrengungen bilden das Vorspiel der Reformation. Die Macht der dummen Mönche sollte gebrochen werden. Man lese, noch tief im 15. Jahrhundert, die Klagen Ulrich Faber's, der zu den Klostergeistlichen der alten Schule gehörte, über den neuen Geist auf den Universitäten und seine kindliche Freude, wo man ihn scheinbar siegreich niederhielt. Dies Bestreben war überall das gleiche in Europa. Erasmus besuchte England und Italien und sammelte Kenntnisse und Verbindungen. Der Ortswechsel scheint ihm zuletzt Bedürfniß geworden zu sein. Wir finden ihn wie auf einer ewigen Entdeckungsreise nach der Stelle, wo sich ruhig arbeiten und gesund leben lasse. Anfänglich hält er sich in den Niederlanden auf. Hier, in den Jahren, welche dem Ausbruche der Bewegung in Deutschland vorausgingen, trat seine literarische Blüthezeit ein. In der Mitte von Freunden und Genossen war er die Seele der hoffnungsreichen Opposition des Deutschen Geistes gegen den römischen. Eine Frucht jener Tage und ein Zeichen ihres Uebermuthes war Thomas Morus' damals geschmiedete Utopia, das politische Märchen, das scheinbar nur

lächelndes Nachdenken erregen sollte und hinter dessen spielender Phantasie der Gedanke eines möglichen Umsturzes alles Bestehenden lag. Schärfer noch war Erasmus' „Lob der Narrheit", an dem sich die Welt nicht satt lesen konnte. Dergleichen galt freilich nur als Beiwerk neben ungeheurer philologischer Thätigkeit, welche Erasmus, in Erinnerung an die Ställe des Augias, seine Herkulesarbeit nannte. Im Grunde verfolgte all diese Arbeit stets den einen Zweck: Ablösung der Gelehrsamkeit vom Einflusse der Geistlichen und Erziehung einer von der Kirche unabhängigen kritischen Schule, welche bessere Zustände herbeiführen würde. Hierfür schrieb er nun nicht bloß seine Bücher, sondern auch die unzähligen Briefe, welche für uns heute als eigentliches Denkmal seiner Persönlichkeit, neben denen Luther's und Hutten's die beste Geschichte der Reformation bilden.

Der größte Theil der Briefe des Erasmus steht in der Leydener Ausgabe seiner Werke. Eine Lektüre, zu der ich immer wieder zurückkehre. Luther schreibt von den Dreien am robustesten, Hutten am blühendsten, Erasmus' Latein dagegen klingt am meisten wie Muttersprache. Er hat kein zweites noch ausgiebigeres Idiom für seine Gedanken in petto. Wie behaglich und sicher er sich darin fühlte, merkt man recht an den beigedruckten Antworten seiner Korrespondenten, unter denen so ziemlich kein bedeutender Name des beginnenden 16. Jahrhunderts fehlt: sie wissen nicht in der ungezierten accentlosen Sprache zu schreiben, als welche Erasmus selber die lateinische handhabt. Seine Briefe denn auch, welche stets als Cirkulare für ganze Kreise anzusehen sind, und seine Bücher in immer neuen Publikationen und rasch sich folgenden Auflagen beherrschten die Gebildeten seiner Zeit wie Voltaire's Schriften und Briefe die europäische Gesellschaft des 18. Jahrhunderts.

Luther verglich Erasmus mit Lucian, uns liegt heute der Vergleich mit Voltaire näher. Die Charaktere haben gleiche Anlage und ihre Methode gleicht sich. Ich bringe sogar die

Studienzeit des Erasmus zu Paris hier mit in Anschlag. Sie legen beide auf das Formale hohen Werth und wissen die aufgewandte Mühe zu verstecken, was ihren Schriften für alle Zeiten zu Gute kommen wird. Sie besitzen beide die Kunst, inmitten widerstreitender Meinungen zu Jedem so zu sprechen wie dieser es wünschte und bei scheinbarer Nachgiebigkeit den eigenen Weg doch innezuhalten. Sie haben beide fast ein Bedürfniß nach Feindschaften, weil ihr Talent, anzugreifen oder sich zu vertheidigen, so groß ist. Sie waren beide revolutionär gesinnt, konnten aber doch nur vorbereiten. Sie hätten beide mit den Massen nichts anzufangen gewußt, sie wendeten sich nur an die, welche Kenntnisse und Feinheit besaßen; mit den großen Leidenschaften der Menschheit haben sie nie zu thun gehabt. Deshalb haßte Voltaire Rousseau, der bei seinen Lesern nichts verlangte als ein Herz mit warm pulsirendem Blute darin, und deshalb war dem Erasmus Luther in der Seele zuwider, der sich in Deutscher Sprache an hoch und niedrig wandte. Und wie Voltaire bei Rousseau vielleicht das unbehagliche Vorgefühl hatte, daß dieser nach ihm die Geister beherrschen werde, so hat Erasmus Luther gegenüber wohl etwas Aehnliches empfunden. Er fühlte, daß er mit dieser Kraft weder werde zusammengehen, noch sich wider sie werde stemmen können. Luther dagegen meinte, Alles sei künstlich gemacht bei Erasmus und nichts natürlich gewachsen.*)

Was würde Voltaire, der bei seinem letzten Einzuge in Paris wie ein siegreicher Fürst triumphirte, nur wenige Jahre später denselben Franzosen zu sagen gehabt haben, wenn sie von ihm die Leitung der ungeheueren Bewegung verlangt hätten, die er heraufbeschwören half? Voltaire wurde dieser Schrecken erspart. Erasmus dagegen ward dergleichen in der That angesonnen: er vermochte der Aufgabe nicht nachzukommen. Der wirkliche Ausbruch der Deutschen Bewegung war die Klippe, an

---

*) Tischreden, Ausg. 1569. S. 292.

der sein Schiff ein Leck bekam. Es war ein Verhängniß für ihn: er hatte in den Zeiten, wo Hutten und Luther entscheidend vorzugehen begannen, die Stellung gerade errungen, auf deren Gewinn sein ganzes Leben eingerichtet war. Von Italien aus betrachtet, stand er als der gefürchtete liberale Beherrscher der germanischen Geister da, von Deutschland aus betrachtet, war er der Einzige, welcher die Deutschen vertheidigen und gegen Rom und Romanisten aufkommen konnte. Als Luther auf die Wartburg abgeführt worden war, redet Dürer in seinem Tagebuche Erasmus als die letzte Hoffnung des Volkes an. Als Luther dann wiedererscheint, sieht die Kurie wieder in Erasmus den einzigen Mann, welcher die Bewegung hemmen könnte. Von beiden Seiten drängte man von Anfang an und erwartete, der große Gelehrte werde eigene Gedanken enthüllen, welche den Weg aus dem Chaos zeigten.

Erasmus aber hatte ganz Anderes im Sinn: er sucht nach beiden Seiten seinen Nimbus (von dem leider auch seine Einkünfte abhingen) aufrecht zu erhalten und wußte mit einer Feinheit, die wir bewundern müssen, nicht nur die bedenkliche Rolle durchzuführen, sondern sogar im alten gemäßigt liberalen Sinne weiterzuarbeiten. Nach Rom hin hatte er sich zuerst gestellt als kenne er Luther kaum, und als er endlich dann doch gegen diesen auftreten muß, läßt er sich nicht auf das Allgemeine ein, sondern behandelt mit gelehrter Schärfe einzelne Streitfragen. Den Deutschen gegenüber beklagt er Luther's Leidenschaftlichkeit und läßt die Annahme offen, als gingen sie beide doch nur in Einzelnheiten scharf auseinander. Was Erasmus im tiefsten Herzen Luther und Hutten vorwarf, war ihre rauhe demagogische Art, das mit Gewalt durchsetzen zu wollen, was er mit seinen feinen Mitteln viel sicherer zu erreichen gedachte. Die Mönche sollten mit Spott und Hohn aus der menschlichen Gesellschaft vertilgt, nicht mit Gewalt von ihren Sitzen vertrieben werden. Erasmus war überzeugt, seine Laus stultitiae und die das Mönchswesen

betreffenden Kapitel der Colloquia würden drastischer wirken, als wenn man die Klöster stürmen und berauben wollte. Eine große Hauptsache freilich trennte Erasmus wiederum von Luther und den Reformatoren: der Umstand, daß ihm der Gedanke fern lag, an Stelle der päpstlichen Kirche eine germanische aufzubauen, in fester einfacher Gliederung dem Charakter des Volkes und seiner Sehnsucht entsprechend, sondern daß es ihm nur um freie Bahn für die freie Gelehrsamkeit zu thun war, in deren Verfolg er die höchste eigene Befriedigung fand.

Es war nöthig, auf die sich folgenden Daten dieser Entwicklung bei Erasmus hinzuweisen, wenn das Portrait Holbein's, von dem ich ausgehe, zu voller Würdigung kommen sollte. Zwei Typen von Bildnissen des Erasmus hat Holbein hergestellt, beide in mehrfachen Exemplaren verbreitet. Das eine, 1530 entstandene, in Zeiten, wo der Umschwung im Leben des Mannes längst vollzogen und er in heimlicher Resignation, zugleich aber doch mit der alten Geistesschärfe weiterdenkend, fühlend und arbeitend, ruhig die Hände vor sich, grade ausblickt: ein Antlitz, dem man Alter und Lebensmühen ansieht: eckige Züge mit viel Schärfe und wenig Milde im Ausdruck. Das andere, das, welches in unserem Stiche vorliegt, vom Jahre 1523, wo all der frühere Ruhm noch unverwelkt und die späteren Streitigkeiten noch unvergiftet waren, die Erasmus' Alter umdüsterten.

Als verkörperte Gelehrsamkeit hat Holbein Erasmus auf unserem Portrait dargestellt. Im scharfen Profil sehen wir ihn an seinem Pulte stehen und schreiben, den in eine Art von Kutte gehüllten Körper bis zu den Ellnbogen sichtbar. Er predigt nicht wie Luther: er denkt und schreibt. Er übersetzt nicht wie Luther die Bibel für alle Welt, sondern er reinigt ihren lateinischen Text für den Gebrauch der Gelehrten. Wir sehen die auf dem Papier liegende Hand den Beginn des Markusevangelium schreiben. Wenn irgend Erasmus ideal darzustellen war, so mußte es so geschehen: in dieser Stellung, an dieser Arbeit und in diesen

letzten Zeiten der inneren Befriedigung. Seine Studirstube in Basel war der Punkt noch, von dem aus in jener ganz Europa überspannenden Korrespondenz den angesehensten weltlichen und geistlichen Personen die vielleicht entscheidende Auffassung der Verhältnisse ertheilt wurde. Päpste und Könige, geistliche und weltliche Fürsten jeden Ranges empfingen Briefe und Dedikationen von ihm, antworteten und sandten Geschenke. Erasmus hatte sich für diesen Verkehr einen eigenen Depeschendienst eingerichtet. Eine Anzahl Famuli, junge Leute, denen er vertrauen durfte, wurden zu bestimmten Zeiten im Jahre mit den Briefschaften in der Tasche zu Pferde ausgeschickt, um mit den Antworten, Geldern oder sonstigen Geschenken nach Monaten zurückzukehren. Die Portraits spielten hierbei ihre eigene Rolle. Solche Bildnisse waren gleichsam präsentirte Wechsel auf die Großmuth der Könige, Prälaten und reichen Adligen. Anfangs versandte Erasmus eine in den Niederlanden angefertigte sehr ungeschickte Medaille (Berliner Kabinet), welche Dürer einmal, wie die vorhandene Korrespondenz mit Pirckheymer zeigt, umarbeiten und ähnlicher machen sollte. Dürer's Stich dann wieder, an dessen Vollendung Erasmus viel gelegen war, hatte den Fehler, erst 1526 in Nürnberg nach einer fünf Jahre früher in den Niederlanden gemachten Zeichnung gemacht zu sein, wobei wiederum Erasmus brieflich allerlei Aenderungen verlangte, da sich sein Aussehen inzwischen geändert habe. Holbein dagegen genügte seinen Ansprüchen durchaus.

In wie hohem Grade Holbein unter dem Einflusse des Erasmus gestanden habe, läßt der Umschwung erkennen, welcher in den ersten zwanziger Jahren plötzlich bei ihm eintrat. Dürer hätte ohne Pirckheymer's Gelehrsamkeit, Holbein ohne die des Erasmus nicht die hohe Stufe erreicht, auf der wir sie erblicken. Bei Holbein's Todtentanze und bei der Passion in der zweiten Redaktion setzt uns neben der künstlerischen Meisterschaft die Freiheit der historischen Auffassung in Erstaunen. Die Welt-

anschauung, welche der Todtentanz offenbart, führe ich auf Erasmus zurück. Im Todtentanze bricht gleichsam Lucian's Verachtung der Menschen und der Dinge durch. Nur die historische Kenntniß, die Erasmus besaß, verbunden mit der eigenthümlich heidnisch-christlichen Philosophie, mit der gerade er die Welt ansah, konnten den Geist gestalten, dem diese Bilder entsprangen: diese Reihe dramatischer Scenen, in denen das plötzliche Aufhören irdisch zufälliger Eitelkeiten so erschütternd dargestellt ist. Und noch mehr: niemals hätte Holbein aus eigenen Gedanken allein die historische Objektivität sich verliehen, mit der in der zweiten Passion die Fortschritte des Leidens Christi gleichsam zu den Gesängen eines gemalten Epos gemacht worden sind, in welchem das Reinmenschliche so durchaus die erschütternde Kraft bildet. Holbein hat in England, sich selbst wieder überlassen, in diesem Geiste nichts Neues hervorgebracht.

Holbein's Portrait des Erasmus vom Jahre 1523 liefert einen neuen Beweis dafür, wieviel der unmittelbare Einfluß eines überlegenen Geistes wirke. Freilich muß im Allgemeinen gesagt werden — wie auch schon öfter hervorgehoben worden ist — daß Holbein auch als Bildnißmaler in Basel anders arbeitete als in England, wo sein persönliches Interesse an den Personen zurücktreten mußte. In Basel hatte er Freunde und Beschützer zu portraitiren, deren Gedankenströme ihn selber mit sich trugen. Sein Bildniß des Erasmus aber läßt eine ganz besondere Intimität erkennen. Feinheiten sind hier zum Ausdrucke gebracht, welche den Künstler als dem großen Gelehrten besonders nahestehend erscheinen lassen. Und zugleich, neben diesen individuellen Zügen, wie schön hat er den Erasmus des Jahres 1523 zum Gelehrten des 16. Jahrhunderts überhaupt erhoben. Dies Portrait ist ein ächt historisches Bildniß. Holbein's Werk, böte es nichts weiter als ein prosaisches Abbild des Erasmus, wie die kahlen Bildnisse Luther's von Lucas Cranach, würde nur ein Abbild des Vergänglichen im Erasmus sein. Holbein hat

mehr geleistet. Sein Portrait ist zugleich die Verkörperung der die Welt mitregierenden gelehrten Kritik, welche alle Reformationen vorbereiten half und ohne deren belebenden Einfluß die Völker thatlos zusammensinken würden. Holbein hat Erasmus als Typus der ganzen Klasse hingestellt, deren Wirksamkeit jener Zeit größer war als je zuvor und nachher.

Die Kunst der Renaissance hatte wie die des Alterthums ihre besonderen Mittel, das Individuelle zum Allgemeinen zu erheben oder wiederum im Allgemeinen das Individuelle anzudeuten. Sollte menschliche Schönheit in ihrer reinsten Entfaltung dargestellt werden, so formte der antike Künstler eine Venus, der er, neben dem allgemein göttlichen Typus, den Zusatz irgend besonderer irdischer Gestaltung, die seiner persönlichen Auffassung am nächsten stand, zufügte. Und wiederum, sollte er das Portrait einer bestimmten schönen Frau arbeiten, so suchte er deren Züge dem allgemeinen Typus einer Göttin so weit zu nähern als seiner Kunst irgend erlaubt schien. So auch der Künstler der Renaissance. Sollte eine Frau in höchster Schönheit dargestellt werden, so boten sich verschiedene Heilige oder eine Eva, den Spätern eine Magdalena, am nächsten wohl stets eine Maria dar, in deren idealisirte Gestaltung dann die Erinnerung irdischer besonderer Liebhaberei einfließt. Sollten aber benannte irdische Reize als Portrait höchsten Styles dargestellt werden, so suchte man sie unwillkürlich, je nachdem, einer Eva, Magdalena oder Maria anzunähern, oder ließ sie bei idealisirten Zügen direkt als Heilige erscheinen.

Nicht aber bei der Formenschönheit allein sehen wir diese Wechselwirkungen spielen. Wenn es sich darum handelte, die Evangelisten bei der Arbeit oder den Heiligen Hieronymus als Bibelübersetzer zu malen, so wurde die tiefe Stille, welche den Gelehrten zu umgeben pflegt, die Versenktheit ins Schreiben oder Lesen und der zum Aufzeichnen dienende Apparat selber sorgfältig mit dargestellt; und wiederum, wenn es sich um Portraits han-

delte, hat mancher gelehrte geistliche Herr sich gleich direkt als Heiligen Hieronymus malen lassen, da man denn doch nicht Unverschämtheit genug besaß, um als Evangelist eintreten zu wollen. Die Darstellung eines Gelehrten innerhalb seines Studirstübchens oder im Freien, bei ungestört nachdenkender Abgeschiedenheit, so daß rings Alles sich schweigend verhielt, um die Gedanken nicht zu stören, war für die Maler der Renaissance deshalb ein wohl vertrauter Vorwurf. Ich erinnere an die beiden Fresken Signorelli's und Ghirlandajo's in S. Apostoli in Florenz, oder an das freundliche Bild des Lotto auf dem Städelschen Museum zu Frankfurt, wo sich ein Perlhuhn in die Studirstube des Heiligen verirrt hat, dessen vorsichtsvolle Tritte und leises Picken hierin und dorthin die Phantasie des Betrachtenden zu vernehmen glaubt, oder an Dürer's herrlichen Hieronymus im Gehäus, wo bei sonntäglichem Sonnenschein durchs Fenster die Arbeitsstube Dürer's selbst portraitirt sein soll, und wo das Athmen des unter der Bank schlafenden Dachshundes und das heroische Schnurren des halbschlummernden Löwen wie aus dem Bilde heraustönen. Dürer hatte seinen Erasmus umgeben von Büchern am Schreibtische gezeichnet, vielleicht indem eine Hieronymusdarstellung ihm dabei vorschwebte. Holbein hat auf dem Pariser Exemplare unseres Portraits im Hintergrunde Bücher angebracht, auf dem Basler Gemälde dagegen hat er alles äußere Beiwerk verschmäht und dennoch den höchsten Effekt in dieser Richtung hervorgebracht. Es ist, als habe er die tief in der Seele auf- und absteigende Gedankenarbeit selber hörbar machen wollen.

Ich erinnere mich als Kind in der Studirstube meines seligen Vaters oder meines Onkels still gesessen zu haben, wo nur das Kritzeln der Feder und dann wieder das seufzende Rutschen der schreibenden Hand über das Papier zu hören waren. Wenn ich dann herüberblickte, sah ich in den Zügen des einen oder des anderen eine leise Bewegung: die Brauen hoben oder senkten sich, dann wieder im geschlossenen Munde eine Art

Schmecken manchmal, als sprächen sie innerlich, und zu Zeiten blickten sie auf und sahen auf die stummen Bücher hinüber, die an den Wänden in Reihen standen, als fragten sie bei diesen an und erhielten unmittelbar Antwort. Ich hätte in meinen Gedanken damals nicht für möglich gehalten, daß irgend eine Macht gewagt hätte, diese heilige Stille zu unterbrechen. Diese fast verklungene Erinnerung brachte mir Weber's Erasmus in die Seele zurück. So wie wir ihn hier sehen, war Erasmus am meisten er selber. Sein Streiten und Kämpfen mit der Außenwelt und seine ewige Unruhe verschwinden in dem ihn völlig beherrschenden Verkehre mit den eigenen Gedanken. So saßen Holbein und Dürer selber, wenn sie ihren Arbeiten mit unablassendem Fleiße den Schimmer der höchsten Vollendung verliehen. So arbeitete das Jahrhundert der Reformation überhaupt. Wie langsam reifen da die Gedanken.

Man muß das Gesicht länger betrachten, wenn man es verstehen will. Man sehe diese starke und zugleich fein gebaute Nase: sie scheint sich mit leisem Schnuffeln an der Kritik zu betheiligen. Den festgeschlossenen Mund, dessen Lippenzug bei energischen Mundwinkeln in unmerklicher Bewegung den Gedankengang zu begleiten scheint, die Augenbrauen, die zu zucken scheinen, und den auf das Papier gesenkten Blick. All das hat Weber dem Gemälde richtig abgelauscht und in seine Linien übertragen. Was ich an dem Stiche zumeist bewundere, ist die einfache und meisterhafte Wiedergabe dieses Haupteindruckes. Ich habe ihn nun schon seit vielen Wochen an der Wand vor mir und finde, daß er immer nur noch neues Leben zu gewinnen scheint.

# Die Entstehung des Volksbuches vom Dr. Faust.

## 1.

### Dr. Georg Faust.

Man führt das Puppenspiel, durch das Goethe in Straßburg zur ersten, gleich alle Theile seiner großen Schöpfung umfassenden Conception des Faust angeregt wurde, auf Marlowe's Tragödie zurück. Marlowe hatte für sein Stück die englische Uebersetzung des 1587 zuerst gedruckten Faustbuches benutzt, dessen Autor man nicht kennt. Die internationale Verbreitung des Faustbuches entsprang dem Umstande, daß es in eine Zeit fiel, wo an Zauberei und Hexerei allgemein geglaubt wurde, und daß, obgleich darin von geistigen, geistlichen und übernatürlichen Dingen die Rede ist, weder die katholische noch die protestantische Geistlichkeit an seinem Inhalte Anstoß genommen zu haben scheint.

Die „Historie von D. Fausten“ besteht aus mehreren Theilen und diese aus Capiteln. Man fühlt beim ersten Durchlesen die verschiedenartige Behandlung der einzelnen Partien und es drängt sich die Beobachtung auf, daß ein ursprünglich einfacher Kern mit Zusätzen umgeben worden sei. Scheidet man diese: eine Anzahl zusammenhangslos aneinandergereihter Abenteuer, für welche sämmtlich die Quellen in der gleichzeitigen Litteratur

bereits nachgewiesen worden sind*) aus, so gewinnt die Fabel, besonders auch in örtlicher Beziehung, gerundete Gestalt. Ein junger Theologe ergiebt sich naturwissenschaftlichen Studien, ruft den Teufel an, schließt einen Contract mit ihm und wird nach Ablauf desselben fortgeholt.

Obgleich das Volksbuch die Arbeit eines protestantischen Autors ist, hat seine Structur weder mit Protestantismus noch mit Katholicismus etwas zu thun. Der den Dr. Faust verführende Teufel ist confessionslos. Nirgends liegen die Umschwünge und Effecte auf kirchlichem oder theologischem Gebiete. Auch wird aus den Lebensumständen des historischen Dr. Georg Faust, aus dessen Persönlichkeit der mythische Dr. Johannes Faust des Volksbuches geschaffen ward, nichts benutzt, das sich auf die Reformation oder die Reformatoren bezöge, die heranzuziehen wohl Gelegenheit gewesen wäre. Daß dieser Dr. Georg Faust der eigentliche Held des Volksbuches sei, wird eingestanden. Denn ohne sich um die abweichenden Vornamen zu kümmern giebt der zweite Druck von 1587 neben dem in der ersten allein genannteu Geburtsorte Roda in Thüringen noch Kundlingen an, woher Dr. Georg Faust, der aus Luther's, Melanchthon's und Anderer Erwähnung überall bekannt war, stammen sollte. Diesem historischen Georg Faust ist in neuerer Zeit scharf nachgespürt worden und die betreffende Litteratur bekannt.

Zuerst erscheint er 1506 bei Trithemius, dem Abte von Sponheim, der selber im Geruche der Zauberei stand. Trithemius erklärte ihn für einen Schwindler. Fand der Doctor trotzdem jedoch später bei Franz von Sickingen eine Zeitlang Aufnahme oder auch bei Speierschen und Erfurtischen geistlichen Herren Anerkennung, so muß der Grund hierfür doch in etwas gelegen haben, das zu seinen Gunsten sprach. Ebenso spricht dafür in gewissem Sinne, daß Mutianus, Melanchthon und Erasmus,

*) Vergl. die Arbeiten von Düntzer, von Reichlin-Meldegg in Scheible's Kloster, u. A.

obgleich sie sich gegen ihn erklären, ihm offenbar doch eine gewisse Bedeutung zugestehen. Gegen einen bloßen Gaukler und Landstreicher würden große Gelehrte nicht so heftig vorgegangen sein. Mutianus nennt ihn einmal „Helmitheus Hedebergensis“. Düntzer verbessert „Hemitheus“ und will durch das ausfallende und nebenan untergebrachte l zugleich „Hedelbergensis“ gewinnen. Hedebergensis aber scheint ächt zu sein. Trithemius' Familienname war „von Heidenberg“. Mutianus wollte wohl, um Tritheim einen Stich zu geben, Faust als Halbgott à la Heidenberg charakterisiren.

Georg Faust macht den Leuten nirgends Hexenstücke vor. Trithemius' Brief, worin er sein Zusammentreffen mit ihm erzählt, war an den Mathematiker Wirdung in Hasfurth gerichtet, der seinerseits Faust's Ankunft mit Spannung entgegensah. Es gehe ihm ein bedeutender Ruf voraus. Und wenn Faust in Erfurt sich rühmte, Plato und Aristoteles aus dem Kopfe hersagen zu wollen, so muß er mit der classischen Litteratur irgendwie zu thun gehabt haben.

Bedenken erregt unter den verbürgten Nachrichten, die diesen Faust betreffen, eigentlich nur der Titel, unter dem er sich bei Trithemius 1506 in Gelnhausen eingeführt hatte. Er nennt sich darauf, wenn Trithemius recht berichtete: Magister Georgius Sabellicus Faustus junior, fons necromanticorum, magus secundus, chiromanticus, agromanticus, pyromanticus, in hydra arte secundus. In Erfurt dagegen soll er sich den Titel philosophus philosophorum beigelegt haben. Man fragt sich, unter welchen Umständen konnte ein fahrender Gelehrter überhaupt darauf kommen, sich mit diesen Ansprüchen zu introduciren?

Auf Zauberei und Umgang mit Dämonen leiten die Worte nicht gerade hin, er rühmt sich in ihnen mehr dessen was er wisse, als dessen was er durch übernatürliche Hülfe etwa zu thun vermöge. Aber es würde seiner Zeit ein gewisser Grad von Kenntniß der Zauberei und von Bekanntschaft mit Dämonen

acceptirt worden sein, ohne daß der, dem sie nachgesagt wurde, darum als ein Mensch dagestanden hätte, der sich dem Teufel ergab. Bei Trithemius allerdings ging die böse Nachrede so weit, daß er sich besonders reinigen mußte.

An den Verkehr mit Dämonen und an die Hervorbringung außerordentlicher Dinge durch ihre Macht wurde im Sinne des Augustinus im 15. und 16. Jahrhundert geglaubt. Mephistophiles aus einer Verstellung von *μη το φως φιλων* zu erklären, hat deshalb etwas für sich, weil in der damaligen Naturgeschichte der Dämonen eine besondere Classe derjenigen figurirte „qui lucem oderint“.*) Trithemius stellte seinen Glauben an Prophezeiungen und böse Geister so wenig in Abrede als Luther, oder als Melanchthon den seinigen an vorbedeutende Träume. Trithemius hielt es schon deshalb für angezeigt, in der Zauberei Bescheid zu wissen, weil an ihn als Geistlichen die Aufgabe herantreten könne, einen Zauberer mit seinen eigenen Waffen zu bekämpfen. Ob Zauber gegen Verzauberung angewandt werden dürfe, war eine strittige Materie. An Verzauberung wurde geglaubt. Die Wissenschaft war damals umgeben von dämmerigen unbekannten Gebieten, die noch Niemand explorirt hatte. Marsilio Ficino, der streng religiöse Gesinnung mit platonischer Philosophie vereinigte, schrieb nieder was ihm ein gleichzeitiger Grieche über das Wesen der Dämonen mitgetheilt hatte, und berichtet umständlich von sich selber, wie er in Florenz einen bösen Geist aus einem Hause bannte. Frau von Berlepsch, welche Luther auf der Wartburg besuchen wollte, hörte Nachts dort das Rumoren der Teufel. Hätte Dr. Georg Faustus deshalb mit solchen Dingen zu thun gehabt, so war dergleichen seiner Zeit mit wissenschaftlichen Range wohl vereinbar.

Indessen, ich wiederhole, es leitet jener Titel, den Faust sich beilegt, nicht eigentlich darauf hin.

*) Marsil. Ficin. Opp. Ed. Basil. 1940 ff.

Trithemius berichtet in seiner Sponheimer Chronik*) von einem anderen Italiäner — denn auch Dr. Faust, wenn Sabellicus seine Herkunft angiebt, mußte ein Italiäner sein, mochte immerhin Knitlingen als sein Geburtsort angegeben werden — welcher 1501 am Hofe des Königs von Frankreich erschien und Alles zu wissen behauptete, was menschlicher Verstand überhaupt zu wissen im Stande sei. Er führt den Namen Johannes, betitelt sich philosophus philosophorum oder auch „Mercurius, Bote der Götter" (wobei ich daran erinnere, daß der Rabe welcher die Feder zur Unterschrift des Contractes mit dem Teufel bringt, im Faustbuche den Namen Mercurius führt). Er behauptet, vom Himmel gesandt zu sein, und findet Glauben beim Könige, der ihn von seinen gelehrten Aerzten prüfen ließ.

Möglicherweise hat dieser Italiäner Johannes und philosophus philosophorum dem Faust des Volksbuches (dessen Autor in Trithemius' Schriften wohl bewandert war) zum Vornamen Johannes verholfen, viel wichtiger aber ist die Art seines Auftretens überhaupt für das Faust's, der in einer Zeit, in der die hereinbrechende Cultur des Alterthumes den ganzen geistigen Zustand aus den Fugen brachte, sich in ähnlicher Weise, wie es scheint, eine Carrière als Philosoph auf eigne Gefahr zu schaffen versuchte.

Bekannt ist die Rolle, welche im Quattrocento die wiederaufgenommene platonische Philosophie in Italien spielte, deren Anhänger sich bis zur Gründung einer platonischen Secte außerhalb der Kirche steigerten. (Wenigstens ist der Vorwurf erhoben worden.) Nun sehen wir in den Zeiten des römischen Kaiserthumes, gleichzeitig mit dem späteren Platonismus, auf den es dem Quattrocento vielleicht mehr ankam als auf den ursprünglichen Platon's selber, sich die Kyniker erheben und in ihrer Weise den Platonikern entgegenstellen. Ich beziehe mich auf Bernays'

*) Vgl. auch Bulaeus Hist. Univers. Paris. 1673. VI, 5.

letztes inhaltreiches Heft, Lucian und die Kyniker. Möglich, daß das Studium Lucian's auch im Quattrocento ähnliche Gegensätze hervorrief. Die Kyniker des Alterthumes nannten sich Boten Gottes,*) abgesandt, um die Menschen zur Einfachheit zurückzuführen. Sie setzen Alles auf ihre Person allein und suchen sich rückhaltslos Gehör zu verschaffen. Es kommt ihnen nicht darauf an, Schule zu machen, sondern da wo sie gerade auftreten mit allen Mitteln das Feld zu behaupten. Möglich, daß der Italiäner Johannes und der Dr. Georg Faust bewußte Nachzügler dieser antiken Kyniker, als Vertreter des gewiß uralten Gegensatzes waren.

Düntzer ist der Meinung, daß wenn Dr. Georg Faust in seiner langen Titulatur sich Faustus junior nenne, Faustus hier nur als ein Beiname zu fassen sei. Sabellicus sei der eigentliche Name, der seine Herkunft bezeichne. Auch Goethe hat das aufgenommen, denn in seinem zweiten Theile heißt es: der Necromant aus Norcia, der Sabiner. Ist neben Georg „Faustus junior" also nur ein Beiname, so wäre festzustellen, wer der Faustus major sei, auf den sich junior bezieht. Simrock hat den Buchdrucker Johannes Fust als solchen erkennen wollen, aber mit dieser Vermuthung keinen Anklang gefunden, da seine Annahme, es sei die Buchdruckerei in Frankreich Anfangs für Teufelswerk gehalten worden, in der That unrichtig ist.

Faust giebt sich wie wir sehen auch übrigens die zweite Stelle: er nennt sich: magus secundus, in arte hydra secundus; wen hat er hier im Sinne, dem er sich freiwillig unterordnet?**)

Wir können magus einfach mit Zauberer übersetzen, können es aber auch als Namen fassen, und hier ergäbe sich der historisch-mythische Simon Magus als Magus primus, in welchem Jemand, der sich in eine gewisse Opposition zum Christenthume setzt, wohl

*) Bernays, S. 41. Anm.

**) Auch Johann v. Eyck nennt sich inschriftlich neben seinem älteren Bruder in arte secundus.

seinen höhergestellten Collegen erblicken durfte. Simon Magus hatte sich in Rom vor Nero in die Luft zu fliegen unterfangen, und war vom Teufel emporgeführt und herabgestürzt worden.*) Nehmen wir Simon als den Magus major des Dr. Faust, so sähen wir nun auch, warum diesem später angedichtet worden ist, er habe in Venedig in die Luft fliegen wollen und sei vom Teufel dann aus der Höhe herabgestürzt worden. In arte hydra secundus aber nennt Faust sich neben Pythagoras, welcher, wie Augustinus erzählt,**) in der Hydromantie erfahren war.

Durch Augustinus auch gelangen wir nun zu dem Faustus major.

## 2.

## Der Faustus des Augustinus.

Der Verfasser des Faustbuches war so wenig im Stande, sein Material zu beherrschen, daß es zuweilen den Anschein hat, als seien vorhandene Papiere abgedruckt worden wie sie gerade dalagen. Bei geringer Redactionsmühe hätte er das Zusammengehörige wenigstens äußerlich zueinander in Beziehung setzen können. Aber diese Mühe hat man entweder gespart oder aber es ist aus Unbekanntschaft mit dem literarischen Metier so kunstlos verfahren worden. Zu Marlowe's Verdiensten gehört, aus diesem Wuste das effectvoll Zusammenpassende herausgewählt und zu den einzelnen Acten seiner Tragödie abgerundet zu haben.

Der Schluß dieser Tragödie zumal bietet eine äußerst wirksame Abwechslung ernster und komischer Scenen dar. Faust tafelt mit den Studenten in seinem Studirzimmer, Teufel die frische Schüsseln zutragen, gehen über die Bühne. Wagner stellt seine einsamen Betrachtungen darüber an, daß es mit dem Doctor zu Ende gehe. Sein Hab und Gut habe Faust ihm vermacht und prasse nur mit den Studenten, um sich selbst zu vergessen.

*) Vgl. Gutenberg, Geschichte und Erdichtung, von A. v. d. Linde, S. 295.
**) De civ. Dei, VII, 35.

Jetzt tritt Faust mit den jungen Leuten auf. Sie kommen von Tisch und sind voll Uebermuth. Faust solle ihnen das größte Schönheitswunder der Welt, die Helena, zeigen, und auf seine Beschwörung führt Mephisto unter den Klängen von Musik die Schönheit über die Bühne. Dann, nachdem die Studenten ihr Entzücken ausgesprochen, verlassen sie ihn und Faust bleibt mit Mephisto allein zurück.

Jetzt ein Versuch, ihn in letzter Stunde noch zur Umkehr zu bewegen. Es tritt auf ein „alter Mann", nichts weiter ist gesagt, und beginnt ihm mit beweglichen Worten Vorstellungen zu machen. Er beschwört ihn, von der Zauberei abzulassen und sich allein auf die Gnade Gottes zu verlassen. Erschüttert hört Faust die lange Rede an und verspricht Besserung, worauf der Alte ihn verläßt und worauf schließlich Mephisto dann doch wieder den guten Vorsatz ins Gegentheil verkehrt. Diese Scene muß auf der Bühne ungemeine Wirkung gethan haben.

Im Faustbuche gehört das Capitel, in dem dieser Bekehrungsversuch erzählt wird zu denen, welche außer Zusammenhang mit der allgemeinen Handlung stehen. Aber auch hier ist es ein „alter Mann", ohne Namen, „ein christlicher frommer gottesfürchtiger Arzt und Liebhaber der H. Schrift, auch ein Nachbar Dr. Fausts". Im Faustbuche lädt dieser den Dr. Faust zu sich zu Tische und vermahnt ihn, indem er mit vielen Belegen der Bibel die Zauberei als ein Greuel vor Gott darstellt. Die dramatische Wirkung welche Marlowe aus dieser Episode zieht, fällt hier fort, und die Fortsetzung, wie Faust den alten Mann zu hassen beginnt und sich mit Hülfe des Teufels an ihm zu rächen versucht (S. 187), scheint zu den Verlängerungen zu gehören, an denen der Roman auch sonst nicht arm ist.

Die Quelle für diese Episode finden wir in den Confessionen des Augustinus, und zwar in einem Zusammenhange, der uns überhaupt auf den Inhalt dieser wunderbaren Selbstbiographie hinweist.

Augustinus war einfacher Leute Kind. Seine Schuljahre und die Anfänge seiner docirenden Thätigkeit spielen sich in seiner Vaterstadt Tagaste ab. Augustinus' Leben wird denen die sich mit Kunstgeschichte beschäftigen in ganz eigenthümlicher Weise nahe gerückt. In der Mitte des Quattrocento, als die antiken Dinge noch mit voller Unbefangenheit im Costüme der eigenen Zeit dargestellt wurden, hat Benozzo Gozzoli in einer Reihe von Scenen, recht eigentlich: in vielen Bildern, den Lebenslauf des Augustinus in S. Agostino zu Gimignano auf die Wände gemalt. Er tritt uns da entgegen als habe er leibhaftig in das Zeitalter der Reformation hineingeragt. Wir sehen ihn von den frühesten Zeiten ab wo er vom Schulmeister aufgenommen und bestraft wird, in Carthago, in Rom, in Mailand u. s. w. bis zu seinem Ende.

Augustinus erzählt von den bösen und leidenschaftlichen Gedanken, die ihn als Kind und jungen Mann erfüllten, und wie es seinen Eltern nicht gelungen sei, ihn zum Christenthume herüberzuziehen. Sein mit ungestümer Kraft nach eigener speculirender Thätigkeit drängender Geist brachte ihn vielmehr auf die Bücher der Manichäer, und die oft glänzenden Resultate ihrer auf Vorberechnung der menschlichen Schicksale gerichteten Bemühungen ihn zum Glauben, daß in dieser Richtung das wahre Heil zu finden sei. Augustinus glaubte eine Zeit lang mit den Manichäern den Grund aller materiellen und sittlichen Erscheinungen aus den Bewegungen der Gestirne ableiten zu dürfen, deren Lauf die Erscheinungen vorherbestimmte und den freien Willen des Menschen überwältigte. Im dritten Capitel des vierten Buches fährt er dann zu berichten fort, er sei einem Arzte, einem Greise, dessen Namen er hier nicht nennt, damals nähergetreten und habe Genuß an seinen lebhaften und geistreichen Unterweisungen gefunden. Zwischen ihnen sei zur Sprache gekommen, was Augustinus in den Büchern der Manichäer suche, und der alte Mann habe ihn in gütiger, väterlicher Weise

ermahnt, sich von diesen Dingen loszumachen. Erfolg hätten seine Worte damals nicht bei ihm gehabt, was Augustinus sich später zum Vorwurfe macht.*)

Die Uebereinstimmung des betreffenden Capitels im Faustbuche mit dieser Erzählung wird Niemand leugnen. Der Verfasser des Faustbuches muß die Confessionen des Augustinus vor Augen gehabt haben. Warum auch nicht? Wir brauchen nur nachzurechnen, wieviel Ausgaben der Werke des Augustinus ins Jahrhundert der Reformation fallen und wie verbreitet die Kenntniß seiner Schriften war. Er und Hiernonymus sind die beiden Kirchenväter gewesen, an denen Erasmus und Luther, jeder in seiner Weise, für den großen Kampf zu Gunsten der individuellen Freiheit in Glaubenssachen sich begeisterten. Ein Theologe, oder auch ein nur oberflächlich theologisch angehauchter Schriftsteller ihrer Zeit, der diese beiden Autoren nicht aufzuschlagen verstanden hätte, ist kaum denkbar.

Thun sich so nun aber die Schriften des Augustinus und zumal seine Confessionen als Quelle des Faustbuches auf, so muß Faustus, Bischof der Manichäer, dessen Bekanntschaft Augustinus so dringend wünschte und gegen den er später so eifrig geschrieben hat, schon deshalb in Betracht gezogen werden, weil die Uebereinstimmung seines Namens mit dem des Dr. Faust die Möglichkeit weiterer Analogien offen hält.

---

*) VI, 3. — Erat eo tempore vir sagax medicae artis peritissimus atque in ea nobilissimus. — — Quia enim factus ei eram familiarior et ejus sermonibus adsiduus et fixus inhaerebam. Ubi cognovit ex colloquio meo, libris genethliarorum me esse deditum, benigne ac paterne monuit, ut eos abjiciam, cet.

Faustbuch. S. 181. Ein Christlicher frommer Gottesfürchtiger Artzt, vnd Liebhaber der H. Schrifft, auch ein Nachbawr deß D. Fausti, als er sahe, daß viel Studenten jren Auß und Eingang, als ein Schlupfwinkel, darinnen der Teuffel mit seinem Anhang, vnd nit Gott mit seinen lieben Engeln wohneten, bei dem D. Fausto hatten, nahm er jme für, D. Faustum von seinem Teuffelischem gottlosen Wesen abzumahnen 2c.

Das große Lebensereigniß war für Augustinus das Zusammentreffen mit diesem Manne, auf den er viele Jahre gewartet hatte, und dessen liebenswürdige, geistreiche Art ihn Anfangs bezauberte. Augustinus war jener Zeit, unserer Terminologie nach, Privatdocent an der Universität zu Carthago. Er vertauschte diese Stellung später mit einer ähnlichen in Rom, weil ihm die Sitten der Carthagischen Studenten nicht mehr zusagten und ihm gesagt worden war, daß es in Rom erträglicher zugehe. Er hielt an beiden Stellen Vorlesungen über Rhetorik. Bald mußte er dann die Entdeckung machen, daß Faustus' Wissen begrenzt sei. Augustinus hatte eine gründliche classische Bildung empfangen und merkte daß diese Faustus abgehe. Dies erkältete aber nur seinen Eifer für die Person, nicht für die Sache. Die Hartnäckigkeit, mit der er lange am Manichäismus festhielt, zeigt, einen wie logisch denkenden, auf das Demonstrirbare sich richtenden Geist Augustinus hatte. Erst in der höchsten inneren Bedrängniß ging ihm auf, es müsse geglaubt werden wo nicht mehr begriffen werden könne.

Vergleichen wir nun.

Der Faust des Volksbuches kommt als Sohn von Bauersleuten, guten, gläubigen Christen, in einem kleinen Orte in der Nähe einer Universität zur Welt. Zum Theologen bestimmt, führt ihn der angeborene „Vorwitz“ zu mathematischen, astronomischen nekromantischen Studien. Immer weiter dringt er vor, bis er endlich Mephisto begegnet.

Die innere Aehnlichkeit des Faustbuches mit dem Beginn der Confessionen ist so auffallend, daß der Gedanke sich aufdrängt, es habe der Verfässer des ersteren gleichsam als Gegenstück zu Augustinus, bei dem sich Alles endlich zum Guten lenkt, die Geschichte des Manichäers Faust selbst schreiben wollen, bei dem der Teufel zuletzt den Sieg davonträgt. Dies würde die Frage aufrufen, wie weit in den Gesprächen Faust's mit Mephisto Dinge vorkommen, welche den zwischen Augustinus und den

Manichäern waltenden Streitigkeiten entsprächen. Es ist schwer jedoch, hier auf ein brauchbares Resultat zu kommen, weil das Faustbuch so ungereimte Lehren enthält, daß die Absicht vorausgesetzt werden muß, man habe all diesen Unsinn absichtlich hergestellt, um confessionell unschuldig und unschädlich zu erscheinen. Auch gesteht die Vorrede zu, man habe alles Aergerliche aus dem Buche herausgebracht.*) An einigen Stellen scheint der Manichäismus trotzdem durchzubrechen. Die Manichäer wollen nichts von der Ehe wissen:**) hierauf bezieht sich die Sorge Mephisto's (S. 31) Faust von dem Gedanken an eine Heirath abzubringen. Die Manichäer vertreten die aristotelische Lehre von der Ewigkeit der Materie, wie die Welt nie geschaffen sei und niemals untergehen könne: die Lehre, gegen welche des Augustinus elftes Buch der Confessionen gerichtet war, wo er die Frage beantwortet, was Gott denn gethan habe ehe er die Welt geschaffen hatte und als noch keine Zeit war. Das Schönste und Tiefste, was je über Zeit und Ewigkeit gesagt worden ist. Wir finden die Ansicht von der Ewigkeit der Materie im Faustbuche (S. 75) reproducirt, wo die Welt „unerboren und unsterblich“ genannt wird und wo um diese Stelle recht hervorzuheben die Randbemerkung in den Text eingerückt worden ist: „Teuffel, du leugst, Gottes Wort lert anders hievon“. Offenbar war der Drucker des Buches sich bewußt, daß geistlicherseits an dieser Stelle besonderer Anstoß genommen werden könne, und suchte sich durch das eingedruckte Marginale zu sichern. Ja es wird am Schlusse des Capitels, als weitere Garantie gegen den Vorwurf, dergleichen überhaupt

*) In der Zuneigung sagt Spieß (der Drucker und Verleger des Volksbuches), die Historie sei ihm „neulich durch einen guten Freund aus Speier mitgetheilt und zugeschickt worden“, in der Vorrede, er habe „mit Rath etlicher gelehrter und verstendiger Leut“ das schreckliche Exempel vor Augen stellen wollen, auch sei „mit Fleiß umgangen und ausgelassen worden“ „die formae conjurationum, und was sonst darin ärgerlich sein möchte, und allein das gesetzt, was jedermann zur Warnung und Besserung dienen mag“.

**) Aug. Opp. Ed. Par. 1586. I, S. 342. 6, D. Zum Folgenden S. 346.

vorgebracht zu haben, hinzugesetzt, Faust habe sich von dieser Erzählung nicht überzeugen können, sich vielmehr dem Geiste gegenüber auf das erste Capitel der Genesis berufen, auf das der Geist selber nicht viel zu erwidern im Stande gewesen sei. —

Suchen wir den Punkt zu bestimmen, zu dem uns unsere Beobachtungen bis jetzt gelangen lassen.

Der Verfasser des Volksbuches hat die Absicht, die Sensation machende Geschichte eines Zauberers zu erzählen. Er wählt die Person des Dr. Georg Faust, der in der theologischen zeitläuftigen Literatur eine Rolle spielte. Er benutzt, um die Reihe der dem Dr. Georg Faust angedichtete Hexenstücke zu vermehren, Trithemius' und Anderer Bücher, in denen dergleichen zu finden war. Zur Grundlage des Ganzen aber wird, als Pendant dessen gleichsam, was Augustinus in den Confessionen von sich selbst erzählt, der Lebenslauf eines Wittenberger Universitätslehrers gemacht, und die Teufelslehre der alten Manichäer benutzt, um in den Unglauben des Romanhelden ein gewisses System zu bringen. Manichäismus und Teufelsdienst waren dem Zeitalter der Reformation identisch. Wir werden nun aber sehen, daß die dem Verfasser des Faustbuches offen stehende Literatur hiermit noch nicht abschließt.

## 3.

## Faustus in Paris.

Die dem Dr. Georg Faust, von denen, die persönlich mit ihm zusammengetroffen sein wollten, angedichteten Zaubereien, reduciren sich auf sehr Weniges. Genau genommen ist nur die einzige Geschichte hier anzuführen, die Johannes Gast aus den eignen Erlebnissen erzählt (Düntzer 44) und die in ihrer Einfachheit kaum ein Abenteuer zu nennen ist. Gast will einmal mit Dr. Georg Faust in Basel im großen Collegium gespeist haben, wobei dieser dem Koche Vögel zum Braten gegeben hätte, von denen Gast nicht gewußt, wo Faust sie gekauft oder wer sie

ihm gegeben habe, wie sie jedenfalls damals in Basel nicht verkauft worden, auch keine dergleichen in der Gegend dort gesehen worden seien.

So einfach und ohne Pointe konnte man das für das Faustbuch nicht brauchen, in ausgedehnter Form jedoch kehrt die Geschichte unter verschiedenen Gestalten darin wieder. Man schlug Anderes hinzu. Von Trithemius war erzählt worden,*) er habe einmal ein Gericht Fische einfach aus dem offenen Fenster hereingenommen und aufgesetzt: dem Dr. Faust müssen im Volksbuche deshalb die unbekannten Vögel auf Befehl zum Fenster hereinfliegen, um gebraten zu werden, 2c.

Wie aber kommt Gast überhaupt dazu, als etwas Besonderes zu erzählen, daß irgend Jemand in Basel unbekannte Vögel zum Braten gegeben habe? Jeder Fremde, der von auswärts zugereist kommt, konnte fremde Vögel mitbringen ohne dadurch etwas zu thun, was ihn in den Geruch der Zauberei brachte. Wären, wie im Volksbuche, die Vögel auf Faust's Befehl plötzlich erschienen, oder wären sie hinterher gebraten aus der Pfanne fortgeflogen oder dergleichen, so war etwas zu verwundern dabei. Und doch giebt die Geschichte gerade in ihrer einfachen Form und dadurch, daß sie nach Basel verlegt wird, Gelegenheit, nun einen dritten Vertreter des Namens Dr. Faustus noch einzuführen, der zugleich für ein Element eintritt, das im Faustbuche eine bedeutende Rolle spielt, und für das weder die Erlebnisse des Dr. Georg Faust noch die des Bischof Faust die Unterlage bieten: das erotische. Dr. Johannes Faust des Faustbuches buhlt mit der Helena Homer's und mit andern Weibern und hat zuletzt den Teufel selbst, der die Gestalt einer schönen Frau annimmt, zur Geliebten. Hierfür brauchen wir eine Quelle. Wir werden bei der Bekanntschaft des dritten Dr. Faust nun auch eine zweite

*) Pirckheimer sollte das dem Melanchthon erzählt haben. Widmann, III, 101.

Quelle noch finden, aus der die Sage, daß Faust durch die Luft geflogen sei, geschöpft sein konnte.

Dieser dritte Faust ist wiederum ein Italiäner und der Schauplatz seines Lebens und Wirkens Paris.

Wurde später durch die protestantischen Theologen Deutschland zu dem eigentlichen Universitätslande gemacht, wo die großen Fragen zum gelehrten Austrage gelangten, so war bis dahin Frankreich die Stätte der liberalen theologischen Bewegung gewesen. In Paris strömten die Studenten aus allen Ländern zusammen. Erasmus gravitirt am stärksten nach Paris. Hier wurde am leidenschaftlichsten gelernt und gelehrt und hier sind die ersten Ketzer verbrannt worden.

Unter den jüngeren Docenten der Pariser Universität, welche Erasmus bei seiner Studienzeit dort antraf, war einer der hervorragendsten Faustus Andrelinus aus Italien, kurzweg Faustus von ihm genannt. Ein Humanist, der durch die Protection eines hohen Herrn nach Frankreich gelangte. Faust's Hauptruhm war in Erasmus und der liberalen Studenten Augen, ein Feind der „Mönche" zu sein, welche die hergebrachte Scholastik vertraten. 1518 starb Faustus Andrelinus und Erasmus hat ihm durch einen Nachruf, sowie durch die Aufnahme einiger sowohl von Faust herrührender als an ihn gerichteter Briefe in seine Sammlung, ein dauernderes Denkmal gesetzt als Andrelinus selbst sich durch seine Schriften zu errichten im Stande war.*) Denn was an Gedrucktem von ihm vorhanden ist, sind entweder schlechte Elegien oder trockene Gelehrsamkeit. Persönlich muß Faust eine starke Wirkung ausgeübt haben. Aus Erasmus Aeußerungen bei seinem Tode leuchtet hervor, daß wenn sein Lebenslauf zu vielen Bedenken Anlaß gegeben haben mochte,

*) Epist. Ed. Lugd. 1518, S. 403: Periit apud Gallos Faustus qui diu regnavit Lutetiae. 1519, S. 535. 1521, S. 689: Lutetiae licuit Fausto profiteri quoslibet poetas, usque ad naenias Priapeas, idque more, ne quid aliud dicam, Faustino.

die Genialität des Mannes darüber hinwegsehen ließ. Faust war berühmt. Er war stark im Disputiren. Er herrschte lange in Paris. Wenn von Erasmus selber behauptet wurde, daß er mit dem Teufel im Bunde stehe, so wäre nichts natürlicher gewesen, als wenn nach dem Tode Faust's in Paris von den Mönchen das Gleiche behauptet worden wäre. Was uns heute in Faust's Elegien besonders entgegentritt, ist die derbe realistische Sinnlichkeit, deren Stärke dem eigenen Jahrhundert, das in diesen Dingen doch nachsichtig war, auffiel.

In der frühsten Correspondenz des Erasmus nun, welche noch ins 15. Jahrhundert fällt, befinden sich einige scherzhafte Billets aus den Zeiten seines Zusammenlebens mit Faust in Paris. Dieser lädt sich bei Erasmus zu Tische ein. Erasmus fragt, was er ihm vorsetzen solle. „Ein höchst frugales Essen verlange ich, erwidert Faust, nichts als Fliegen und Ameisen." „Was für Räthsel sind das, antwortet Erasmus, meinst Du daß ich ein Oedipus sei, um sie selbst zu rathen, oder daß ich eine Sphinx im Bann habe, um mir ihre Auflösung zu verrathen. Es kommt mir freilich im Traume so vor, als seien mit Fliegen kleine Vögel und mit Ameisen Kaninchen gemeint. Nun aber Scherz bei Seite, ich muß meine Einkäufe machen und bitte um eine Antwort ohne Räthsel." „Für einen Oedipus habe ich Dich nie gehalten, antwortet Faust. Setze mir kleine Vögel vor und lassen wir die Kaninchen auf sich beruhen."

Und vor diesem Mittagsessen bereits, als Erasmus Paris einmal verlassen hatte, eine kleine Correspondenz zwischen ihm und Faustus, aus dem Jahre 1499. „Es ist hier ein ganz anderer Kerl aus mir geworden, meldet Erasmus aus England. Ich jage, ich reite, ich weiß mich bei Hofe zu benehmen, meinen Diener zu machen, zu lächeln 2c., freilich ohne alle natürliche Anlage dazu. Sei dem, wie ihm wolle, ich komme vorwärts und auch Du, wenn Du vernünftig bist, machst Dich auf den Weg hierher. Was kann Dir daran liegen, mit Deiner feinen Nase

in dem Pariser Gestank alt zu werden? Dein Podagra hält Dich fest, möge es zum Teufel gehen. Wenn Du wüßtest, wie gut es sich in England lebt, Du flögest durch die Luft hierher, und wenn Dein Podagra Dich halten wollte, gingest Du als Daedalus durch die Lüfte davon. Womit soll ich meine Beschreibung anfangen? Es giebt reizende Mädchen hier, schön, liebenswürdig, gefällig, besser als Deine Musen, mit denen Du jetzt zu thun hast. Dabei herrscht hier die Sitte, daß beim Kommen und Gehen geküßt wird; wo man sich begegnet, vor allen Dingen ein paar Küsse, die ganze Luft ist hier vor Küssen voll. Wenn Du von dieser sanften, appetitlichen Waare einmal gekostet hättest, würdest Du Dein Leben nirgends anders als hier zu beschließen wünschen."*)

Hier also hätten wir erstens das Nest der „unbekannten kleinen Vögel" von denen Gast berichtet. Nun ist es klar, warum diese gerade in Basel gebraten sein sollten, der europäisch bekannten Residenz des Erasmus von Rotterdam: man hatte geglaubt, das Essen mit Faustus habe in Basel stattgefunden. Und nicht minder liegt für das Durchdieluftfliegen hier eine Herkunft und Bestätigung vor. Vor allen Dingen aber lieferten die englischen schönen Mädchen, um derentwillen Erasmus Faust durch die Lüfte zu sich zaubern will, verbunden mit den eigenen cynischen Liebesgedichten Faust's die Möglichkeit, diesen im Faustbuche als einen verbuhlten Menschen darzustellen. Dem Trithemius war nachgesagt worden,**) er habe vor Kaiser Max die Jungfrau Maria erscheinen lassen: daraus war bald eine Helena her-

*) Diese Briefe sind schon in den früheren Briefsammlungen des Erasmus der von 1538 z. B., enthalten. Faust's Epistolae proverbiales hat Beatus Rhenanus (1508 bereits in zweiter Auflage) herausgegeben. In seinem Amores vergleicht sich Faust selber einmal dem Ikarus. Sonst enthalten sie wenig Bezügliches.

**) Scheible, Kloster II, 280, aus August Lerchheimer Christliche Bedenken und Erinnerung vor Zauberei. 1586.

gestellt. Auch das Pariser Studentenleben bot eine Befestigung des Wittenberger Universitätsbodens, auf dem der Faust des Volksbuches auftreten mußte, und Erasmus, der trauernd zurückbleibende Freund, vielleicht das Urbild Wagner's.

Waren die Schriften des Augustinus dem 16. Jahrhundert geläufig, so waren es die des Erasmus nicht weniger. In viel weitere Kreise noch drangen diese ein. Sie waren eine der Hauptquellen, aus der Lateinisch gelernt wurde. Faustus Andrelinus und seine Correspondenz mit Erasmus waren dem Verfasser des Faustbuches gewiß bekannt und dürfen zu der Litteratur gerechnet werden, die dafür benutzt worden ist.

## 4.

### Der Dr. Johannes Faust des Volksbuches.

Wäre heute die Aufgabe gestellt worden, aus dem Materiale, welches Georg Faust, der Bischof Faust und Faustus Andrelinus bieten, einen im Zeitalter der Reformation spielenden Sittenroman zu bilden, so würde der Aufbau des Ganzen keine Schwierigkeiten bieten. Genug Individuelles wäre da anzubringen gewesen, und weder Spannung noch Zusammenhang würde der Arbeit mangeln. Keinenfalls aber hätte man den Schwerpunkt in das Verhältniß zum Teufel gelegt, wie im Faustbuche geschah, das in seiner Composition recht als ein Product seiner Zeit dasteht.

Die Gestalt eines Gelehrten der sich dem Bösen verschreibt, tritt uns zuerst im alten Drama Theophilus entgegen: ein Geistlicher, dem der Ehrgeiz keine Ruhe läßt, schließt ein Bündniß mit dem Teufel, aus dessen Krallen ihn am letzten Ende die himmlische Gnade rettet: die Wendung, zu der Goethe zurückgekehrt ist. Der Contract, den Dr. Faust mit dem Teufel schließt, mag von hier genommen sein. Im übrigen bietet sich nichts Gemeinsames. Dafür, daß die Gestalt eines Faust durch die Jahrhunderte die Menschheit gleichsam begleitet habe, so daß sie mit einer gewissen Nothwendigkeit immer wieder hervortreten

mußte, finde ich nirgends den Beweis. Was den späteren Typus des Don Juan anlangt, so fehlen bei diesem die Verführung und der Contract. Und wenn man den Kaufmann des Naogeorg und was damit zusammenhängt, citiren wollte, so findet sich hier nur die dramatische Ausbeutung der Gewissensangst des sterbenden Sünders. Ebensogut ließe sich die Ars moriendi anführen, wo Engel und Teufel um die Seele des Menschen streiten. Mir scheint, was die eigentliche Fabel anlangt, der Faust des Volksbuches eine originale Schöpfung zu sein.

Wäre die katholische Schulcomödie des 16. und 17. Jahrhunderts in größerem Maßstabe gedruckt worden, so würden sich dagegen was die literarische Form anlangt, in der uns das Volksbuch erscheint, allerlei Conjecturen aufstellen lassen. Wir hören von einer in München aufgeführten jesuitischen Schulcomödie „Luther", bei der am Schlusse Luther's Bild verbrannt wurde.*) Luther hatte für die Katholiken seinen eigenen mythischen Lebenslauf. Man vergleiche Luther's sogenanntes Hochzeitsgedicht:**) zu welchen Scenen diese Dinge ausgebeutet werden konnten! Man bemerke auch, mit welch scharfem Auge die Katholiken Luther's sogenannte freiwillige Beichte, über seine natürliche Disputation mit dem Teufel, herausfanden, der sich in Person ihm gestellt und zur Beseitigung der Messe gebracht hatte.***) Was hätte sowohl dem katholischen als dem protestantischen Deutschland des 16. Jahrhunderts näher gelegen als ein Volksschauspiel, in dem wir, ganz im Allgemeinen, den Abfall vom wahren Glauben und die endliche Strafe dafür vor Augen sähen?

---

*) Wißbadisch Wisenbrünlein, Frkf. 1610. Hist. XXXI.

**) Bulaeus VI, 191.

***) Luther berichtet über diese nächtliche Disputation mit dem Teufel in seiner Schrift „Von der Winckel-Messe und der Pfaffen-Weihe" 1533. Altenb. Ausgabe VI, 86 b ff. Darüber wie die Katholiken dieses Selbstbekenntniß Luther's ausbeuteten, siehe Vita et res gestae Lutheri Autore Casp. Vlenbergio, Cöln 1622, S. 134. (Das darin gegebene Citat der Jenenser Ausgabe stimmt nicht.)

Ein junger Theologe citirt den Teufel, ergiebt sich ihm, kämpft lange zwischen Genuß und Reue, arbeitet sich immer tiefer in die Netze der Hölle und wird endlich in sie hinabgezogen. Läge ein Drama dieses Inhaltes vor, so würde es als ein historisch nothwendiges Product der Epoche betrachtet werden. Sollte ein solches Drama vorhanden gewesen sein?

Es war oben von der stylistischen Ungleichheit des Faustbuches die Rede. Es theilt sich in einen einfacheren Kern und in ornamentales, abenteuerliches, der äußerlichen Behandlung nach leicht zu unterscheidendes Rankenwerk. Suchen wir jetzt nun diesen Kern in denjenigen Capiteln, in welchen die den eigentlichen Fortschritt des Romanes enthaltenen Umschwünge enthalten sind, näher zu umschreiben und herauszuheben.

Zuerst würden bei dieser Operation diejenigen Partien fortfallen, die, wie wir vorweg annehmen dürfen, vom Autor des Faustbuches überhaupt gar nicht herrühren, sondern dem Romane wahrscheinlich vom Buchdrucker angehängt sind. Sie bieten keine Continuation, sondern abgerissen aneinandergereihte anecdotische Abenteuer, deren litterarische Behandlung sich bis zur plattsten Ungeschicktheit steigert. Wie wenig wird hier eine Situation ausgebeutet. Zuweilen wird dieselbe Geschichte anders gewandt nur wiederholt. Wie völlig tritt hier die Absicht, das Sündliche der Zaubereien und des Umgangs mit Dämonen zu zeigen, zurück: Faust erscheint als Hexenmeister gewöhnlichen Schlages, dessen Triumph darin besteht, sich nach verübtem Streiche straflos davonmachen zu dürfen.

Es fielen ferner fort die Capitel, welche Faust als Helden geographischer Luftreisen erscheinen lassen, in denen nur catalogische Notizen gegeben werden, in roher Nachahmung der Luftreise bei Lucian. Hier ist die Erzählung meist so dürr, daß jeder Reiz verschwindet.*) Es fallen weiter fort die Expedition

*) Man bemerke die Scenen in Rom (S. 103). Die Verhöhnung des Papstes ist im spottenden Sinne früherer Jahrhunderte ohne confessionellen

in die Hölle und zu den Gestirnen und das dazugehörige alberne Zeug, bei fortwährender Wiederholung der gleichen ärmlichen Umstände. Es characterisiren sich ferner als unorganische Zusätze eine Anzahl Capitel, die nur Verbreiterungen sind, hervorgegangen aus dem Fortspinnen der Disputationen mit dem Teufel, und denen jedes disputatorische Ziel fehlt, oder die, in noch roherer Form, als Responsa des Doctors an das Publikum oder des Teufels an den Doctor, auf Fragen naturphilosophischen Inhaltes erscheinen, ohne sonst mit der Erzählung etwas zu thun haben. Was von dieser zuletzt übrig bliebe, theilt sich nun in zwei Hälften: in bloß berichtende Capitel und in solche, welche die eigentlich entscheidenden Momente der Geschichte Faust's enthalten: dramatisch gehaltene Darstellungen, die sich in eben dieser dramatischen Form von den nur dialogisch zugeschnittenen Theilen unterscheiden.

Diese dramatisch gehaltenen Capitel also nun setzen wir zusammen, roh wie die Reihenfolge sie aufeinanderfolgen läßt, und es ergiebt sich eine theils auszugsweise gegebene, theils in theatralischer Darstellung erscheinende fünfactige Handlung, die am Schlusse des Romanes so direct in die theatralische Form fällt, daß das Stück sich wie vor unsern Augen abspielt.

Folgendes Schema des Dramas etwa käme so zum Vorschein.

Erster Act.

Faust tritt auf im Spesser Walde und beschwört den Teufel (S. 6). Der graue Mönch erscheint (S. 10). Sie disputiren. Sie markten über die Bedingungen, unter denen Faust sich ergeben will. Und nun ächt dramatisch: Faust sagt dem Geiste ab: man hält ihn für gerettet: da besinnt er sich doch anders und bestellt ihn noch einmal zu sich (S. 14).

Zweiter Act.

Die Disputationen mit dem Teufel, in denen der Teufel

---

Gegensatz. Ueberhaupt ist die Reise im katholischen Sinne arrangirt und zwar wiederum in dem früherer Zeiten.

ausweichende Antworten geben will und Faust ihn nöthigt Rede zu stehen (S. 15). Der Vertrag, der mit dem eigenen Blute unterzeichnet wird (S. 22). Nun die verschiedenen höllischen Erscheinungen, die Vorstellung der Geister und ihre Verwandlungen (S. 77). Und als Actschluß wieder ächt theatralisch: Faust wünscht zu wissen, wer das Ungeziefer erschaffen habe, worauf der Geist antwortet, die Teufel könnten sich auch in dergleichen verwandeln. Faust lacht und will es sehen und nun erfüllt sich das Gemach mit Ameisen, Engeln, Kuhfliegen, Grillen, Heuschrecken 2c., die alle über ihn herfallen und ihn von der Bühne treiben*) (S. 82).

Dritter Act.

Faust als Zauberer in voller Machtfülle. Er läßt vor dem Kaiser die historischen Gespenster erscheinen (S. 137). Er zaubert dem Ritter das Geweih an die Stirn (S. 133). Er läßt dem Papste die Schüsseln vom Tische nehmen (S. 103 ff.). Actschluß: er fliegt durch die Luft davon (S. 145).**) Sein Diener fällt herunter und wird gefangen.

Vierter Act.

Es sitzen in Wittenberg Faust's Zuhörer zusammen und haben nichts rechtes zum Abendessen, als plötzlich (vielleicht aus der Höhe herunterfahrend) Faust erscheint und prächtiges Essen und Trinken herbeizaubert (S. 165 ff.). Nun die Musik und der Tanz der Affen. Dann das Auftreten der schönen Helena.

*) Ich erinnere auch hierfür an die Ameisen und Fliegen bei Erasmus. Ueber Beelzebub als Deus muscarum vgl. Bonaventura. Opp. XI, 254. Ed. Par.

**) War in Leipzig Faust dargestellt, wie er durch die Luft davonfliegt so war ebendaselbst Flacius (der Schüler Luther's) öffentlich auf die Wand gemalt zu sehen, wie er auf einem Bocke in die Unterwelt abreitet. Eisengrein, Centenarius I. Petri Nacherentin, Carmen ad cathol. Lectorem 1566.

Nuper Apellaea (memini) qui rite tabella
Pictus, setigero descendit ad infima capro
Tartara (Lipsenses opus hoc pinxere Magistri). Meister oder Magister?

Das Auftreten des alten Mannes (S. 181). Faust's zweiter Contrakt mit dem Teufel (S. 185). Sein Testament (S. 201). Das Gespräch mit dem Diener. Sein Wehklagen (S. 205 ff.) Die Erscheinung des Geistes, der ihn verhöhnt. Monologische Klage und Vorausahnung der Höllenqual (S. 205 ff.).

Fünfter Act, oder, wenn man will, Schluß des vierten.

Faust's Ende und seine Entführung in die Hölle (S. 216 ff.).

Der vierte Act bereits ist vom Verfasser des Volksbuches so wenig in Erzählung verwandelt worden, daß die sich vordrängende Rede und die oft nur angedeutete Handlung fast wie der Auszug eines Dramas erscheinen. Nur daß, was zusammenhängende Bühnenhandlung sein sollte, zu einzelnen Abenteuern auseinandergerissen und durch unwesentliche Zusätze auf verschiedene Tage vertheilt, scheinbar außer Continuität gesetzt wird.

Ich weise auf diese seltsame Vermischung ausführlicher Expectorationen mit auszugsmäßig gehaltenen Angaben der Handlung besonders hin. Diese letzteren sind um so auffallender, als der Verfasser sich nicht bewußt gewesen zu sein scheint, wie inhaltsreich er hier oft schreibt. Man vergleiche zum Beispiel die Erscheinung der Helena (S. 171), wie kurz und prägnant und voll dramatischen Lebens hier die Erzählung vorgeht, mit der dicht darauf folgenden Geschichte von den zwo Personen, so D. Faustus zusammenkuppelt (S. 189), wie da Alles seinen gleichmäßigen epischen Verlauf hat, der sich nirgends zum Scenischen steigert, oder mit der darauf folgenden von dem blühenden Garten, den Faust mitten im December hervorzaubert, wo wir das höchst lebendiger Behandlung fähige Abenteuer kahl heruntererzählt finden, ohne daß eine Steigerung oder auch nur eine gewisse Erwartung zu erregen versucht worden wäre. Die Dinge werden trocken rapportirt, eines nach dem andern, während bei der Erscheinung der Helena Alles voll Leben ist. Wie Faust da erst mit seinen Künsten prahlt, dann die Studenten Helena zu sehen begehren, er endlich ihrem Verlangen nachzukommen verspricht,

nun den Befehl giebt, daß Keiner ein Wort sage oder von seinem Platz aufstehe oder gar Helena anrühre, dann zur Stube herausgeht und als er wieder erscheint, Helena ihm auf dem Fuße folgt. Nun wird beschrieben wie schön sie sei, wie sie durch ihre Coquetterie die Studenten außer sich bringt, die kaum an sich halten können, und wie Faust Helena dann fortführt. Wie er darauf, als er zurückkommt, und da sie wieder sprechen dürfen, von den Studenten bestürmt wird, er müsse sie ihnen noch einmal zeigen, am nächsten Tage, damit sie wenigstens einen Maler mitbringen könnten —: man sieht das vor sich wie auf dem Theater und glaubt die Personen sprechen zu hören! Und nun plötzlich das Erscheinen des alten Mannes, dessen Rede, Faust's Zerknirschung, sein Jammern, der Hohn aus Mephistopheles Munde, dann die erneute Wehklage Faust's und als Schluß die resignirte Erwartung des letzten Ausganges. Ueberall in diesen Scenen reicher Inhalt und fast jedes Wort eine Steigerung für die theatralische Darstellung. Marlowe steht hier sogar nicht auf der Höhe seines Originals. Er läßt Helena durch Mephisto über die Bühne führen und beutet den Gegensatz der Studenten, die immer dicht am Losbrechen sind, und Helena's die durch herausfordernde Künste dies hervorrufen zu wollen scheint, während Faust auf der einen Seite die Studenten zu beschwichtigen sucht, zugleich selbst aber von ihrer Schönheit hingerissen ist, nicht genug aus. Der Verfasser des Faustbuches scheint überhaupt nicht gewußt zu haben, wie kostbar der Bühneneffect ist, den er beschreibt.

Hat diese Comödie existirt und dem Verfasser des Faustbuches vorgelegen? Oder hat dieser selbst zuerst ein Drama schreiben wollen und ist dann zu der breiteren Form eines Romanes übergegangen? Ich enthalte mich hier nicht blos der Aufstellung von Vermuthungen, um nichts Unvorsichtiges vorzubringen, sondern ich gestehe, daß mir deren nicht aufgestiegen sind. Ich habe nach vielen Seiten Nachforschungen angestellt, ohne noch zu einem Resultate gelangt zu sein. Allerdings was

den bisher angenommenen Zusammenhang des Deutschen Volksschauspieles mit dem Stücke Marlowe's anbetrifft, glaube ich bereits aussprechen zu dürfen, daß das Deutsche Volksschauspiel weder aus Marlowe's Stück noch aus dem Romane herzuleiten, sondern als eine selbständige Arbeit zu betrachten sei. Vielleicht, daß es, in entstellter Form, das enthielt, was als ursprüngliches Material dem Autor des Volksbuches vorlag?

## 5.

## Goethe's Faust.

Ueberblicken wir die Elemente, welche zusammenkamen, um eine Gestalt zu bilden, deren Existenz dem europäischen Publikum in eminenter Weise von Anfang an einleuchtete, so erstaunen wir, wie verschiedenartige Schicksale und Gedanken sich im Rahmen einer elenden Puppencomödie endlich zueinanderfanden, aus der sie wie ein Funken, der ein großes Feuer entzündete, Goethe entgegensprangen. Wie populär zu Goethe's Zeiten der Faust in Deutschland gewesen sei, zeigt neben den bekannten übrigen Zeugnissen ein Brief Voltaire's an den Herzog von Braunschweig, vom Jahre 1767, in dem er von Rabelais und von Anderen handelt, welche angeklagt seien, von der christlichen Religion schlecht gesprochen zu haben. Voltaire schreibt: „Ich kenne Ihren berühmten Dr. Faustus nur aus dem Lustspiele, dessen Held er ist und das in allen Provinzen Ihres Vaterlandes gespielt wird. Ihr Dr. Faustus erscheint darin als in beständigem Verkehr mit dem Teufel stehend. Er schreibt ihm, die Briefe werden an Bindfaden durch die Luft befördert, und er empfängt Antworten. Wunderthaten kommen in jedem Acte vor und schließlich wird Faustus vom Teufel geholt. Man sagt, daß er aus Schwaben gebürtig sei und unter Maximilian I. lebte. Wahrscheinlich ist es ihm beim Kaiser ebenso schlecht als beim Teufel gegangen."

Man möchte sagen, Voltaire habe ein Gefühl von der Wichtigkeit dieser Persönlichkeit gehabt. Und man kann sich

weiter des Gedankens nicht erwehren, als sei Goethe, als ihn das Volksstück so im Innersten traf und seine Phantasie bewegte, zugleich ein Gefühl zugetragen worden von den ungeheuren geistigen Bewegungen, als deren Symbol dieses Collectivwesen genommen werden konnte. Augustinus, Erasmus, Luther treten uns mit Faust entgegen. Und zugleich ist es doch wieder nur ein wunderlicher Zufall, daß der Manichäer Faustus, der Landstreicher Georg Faustus und der Professor Faustus Andrelinus durch die gleichlautenden Namen dazu gelangten, sich zu einer neuen idealen Person zu vereinigen, die von Stufe zu Stufe literarisch herunterkommend, schließlich vom ersten Dichter unserer Zeit dann wieder zum Träger einer Gedankenwelt gemacht wird, deren Bedeutung für die Welt von Jahr zu Jahr sich steigert. Und zwar dies Wunder auch nur möglich, indem durch sechzig Jahre hindurch die eigenen Schicksale Goethe's in den Character Faust's gleichsam mithineingeschmolzen werden. Der Manichäer liefert die philosophisch-theologische Grundlage, der gelehrte Landstreicher Faust das Abenteuerliche, der Pariser Professor Faust das Erotische, Goethe selbst giebt den Gedankeninhalt des eignen Jahrhunderts hinzu. Und aus all dem entsteht eine Person, die wir als Individuum heute für sich nehmen, eine neue Schöpfung, wie in jedem neugeborenen Kinde die geistigen und körperlichen Strömungen vieler Vorfahren zusammenfließen, so daß sein eigen Schicksal durch soviel vorhergehende Schicksale bedingt, unfrei und unnöthigt erscheint, und das doch zugleich ein neues, freies Geschöpf ist, dem eigene Wege nach allen Seiten hin offenstehen.

Ich wüßte nichts vorzubringen, das uns anzunehmen erlaubte, es seien die Persönlichkeiten des Manichäers Faustus und des Faustus von Paris Goethe bekannt gewesen. Alle drei Gestalten aber, sobald wir sie einmal kennen, scheinen uns aus Goethe's Faust entgegenzutreten als habe er sie hineingearbeitet. In Goethe's Faust haben wir zugleich modernes Dasein, Colorit und Scenerie der Reformationszeit und Zurückgreifen auf die

antike Welt. Es sind auch manichäische Elemente in Goethe's Faust. Der Kampf der Engel des Lichtes und der Finsterniß um die Menschenseele ist manichäisch. Mir schien als ich Baur und Flügel über den Manichäismus nachlas, aus deren Büchern er mir ja viel umfassender entgegentreten mußte als aus dem was mir anfangs nur Augustinus verrathen konnte, an manchen Stellen die Aehnlichkeit mit Goethischen Phantasiegestaltungen in so auffallender Weise zu walten, daß ich an nähere Bekanntschaft zu glauben geneigt war. Das „zwei Seelen wohnen ach in meiner Brust" klingt manichäisch und bei dem „Erdgeiste" an die Lehre der Manichäer zu denken, läge verführerisch nahe. Ganz der Gedankenwelt des Augustinus entsprechend ist bei Goethe die Vermischung aller Mythologien und aller Zeitalter. Augustinus' Bestreben war, die gesammte Gedankenwelt seiner Zeit neu zu organisiren: es sollte nichts da sein, weder in der Mythologie, noch in der Geschichte, noch in der Philosophie der früheren Jahrhunderte, das er nicht gleichsam von der alten Stelle rückte um ihm einen neuen Platz anzuweisen.

Wir haben noch nicht angefangen, Goethe's Faust auch auf das hin zu betrachten, was nicht darin steht, d. h. das Gedicht als eine bewußt abgegränzte Zusammenfassung von Ideen. Ueberrascht hat in neuester Zeit die Entdeckung, daß die Tragödie in vollem Maße für die Bühne practikabel sei, und doch ist was uns vorgeführt worden ist, erst nur ein Auszug dessen was dem Dichter sicherlich in ganz anderen Effecten vorgeschwebt hat und was auch spätere Bemühungen noch einmal in anderer Gestalt bühnenhaft zur Erscheinung bringen werden.

Wir stecken heute noch zu tief in der Welt drin, welche Goethe im zweiten Theile des Stückes allegorisch und symbolisch darstellen wollte; auch hier werden spätere Zeiten erst den richtigen Standpunkt gewinnen. Wir ahnen nur, wie Goethe alles was wir mit so großem Respect heute noch unter „Historie" verstehen, ironisch als bloße Phantasmagorien auffaßte, gut genug, um her-

gelaufenen Hexenmeistern den Schauplatz zu liefern, auf dem sie sich bethätigten; während die eigentliche Geschichte doch nur im Emporwachsen der Menschheit zu höheren Einsichten und in der gesteigerten Theilnahme an dem bestehen kann, was als unsterblich über die vergänglichen Schicksale der Individuen weit hinausragt. Wir würden Goethe's Faust zu wenig thun, wenn wir ihn nur für das nähmen, als das seine bunt wechselnden Erlebnisse ihn erscheinen lassen, und es wird noch eine Zeit kommen, wo die Erklärer dieses Gedichtes sich mehr mit dem was in ihm liegt beschäftigen werden, als mit dem was bloß an ihm hängt. Wieweit Augustinus' Schriften Goethe bekannt waren, weiß ich nicht. Er beschäftigte sich in seinen frühsten Zeiten schon mit den Kirchenvätern auf Anregung des Fräuleins von Klettenberg*). Er citirt Augustinus in der Farbenlehre. Er hat im Sommer 1781 Herder's Theologische Briefe vor**), in denen von Augustinus als Autobiographen die Rede ist. Indessen schon 1778 hatte Herder in seiner Schrift „Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele" auf Augustinus hingewiesen und Goethe konnte von hier die erneute Anregung empfangen haben, ihn zu lesen.

Was ich in diesem Aufsatz gebe, ist der Auszug einer größeren Arbeit, mit der ich seit Jahren beschäftigt bin, die jetzt aber im vollen Umfange auszuführen, die Zeit mangelte. Ich veröffentliche diese Bruchstücke nur, weil ich möglicherweise überhaupt nie dazu komme, mehr zu geben.

*) Dichtung und Wahrh. XV. In Hempel's Ausg. III, 436.
**) Ich verdanke diese und die folgende Notiz Herrn Dr. Suphan.

# Ralph Waldo Emerson

über

# Goethe und Shakespeare.

Uebersetzt aus dem Englischen.

## 1.

## Goethe, der Schriftsteller.

In meinen Augen steht der Schriftsteller als ein Mann da, dessen Stellung beim Aufbau der Welt vorgesehen ward. Seines Amts ist, Bericht abzustatten über die Thätigkeit des wunderbaren Lebensgeistes, dessen ewig vorwärtsarbeitende Bewegung sich überall bemerklich macht; sein Geschäft ist, alle Thatsachen in seiner Seele zu sammeln und dann die bedeutenden und charakteristischen Erfahrungen daraus hervorzuheben.

Die Natur verlangt nach einer Darstellung ihres Wesens. Alle Dinge sind damit beschäftigt, ihre eigene Geschichte zu schreiben. Planeten und Kieselsteine rollen weiter, und ihr Schatten begleitet sie. Das in die Tiefe stürzende Felsstück hinterläßt seine Schrammen am Gebirge, der Fluß sein Bett im Boden, das Thier seine Knochen im Erdreich, Farrnkräuter und einzelne Blätter ihr bescheidenes Denkmal in den Kohlenschichten; der fallende Tropfen arbeitet sein Bildniß in den Stein oder den Sand ein, und jeder Schritt durch den Schnee oder über das Feld hin, druckt in mehr oder weniger bleibenden Zügen

die Karte des Weges, den er eingeschlagen. Jede Handlung eines Menschen ist im Gedächtnisse seiner Zeitgenossen, in seinem eigenen Benehmen, auf seinem Antlitze zu lesen. Voll von Klängen sind die Lüfte, voll von Thatsachen die Gewölke des Himmels, und der Grund und Boden, auf dem wir stehen, ist eine große Gedächtnißtafel mit deutlicher Schrift beschrieben; alles was unsere Augen erreichen, ist mit Andeutungen überdeckt, dem, der sie versteht eine klare Sprache.

Im Reiche der Natur ist dies[illegible]zeichnung der Dinge eine unaufhörliche. Sie verhä[illegible]m Thatsächlichen wie der Siegelabdruck zum Petschaft. Sie giebt das Factum wieder, nicht mehr, nicht weniger. Doch die Natur strebt nach höheren Zielen, und wenn der Mensch von ihr redet, giebt seine Darstellung mehr als jene mechanische Wiederholung: sie wird zu einer neuen schöneren Reproduction des ursprünglichen Bildes. Der Bericht ist lebendig, wie das lebendig ist, wovon er handelt. Das menschliche Gedächtniß gleicht einem Spiegel, welcher die Gestalten festhält, ihnen Leben verleiht und sie nach einer neuen Ordnung zusammenstellt. Das Bild der Dinge beginnt sich zu bewegen, einiges verschwindet im Hintergrunde, anderes tritt leuchtend vor, und bald besitzen wir ein neues Gemälde, auf dem sich nur das Bedeutendste den Blicken bietet, das Unbedeutende keinen Platz mehr findet. Der Mensch begünstigt diese Verwandlung. Er liebt es, sich mitzutheilen. Was er sagen möchte liegt ihm wie Blei auf dem Herzen bis es ausgesprochen ist. Die Lust am Gespräche wohnt allen Menschen inne, einige aber sind mit außerordentlicher Macht begabt, diese zweite Schöpfung der Dinge vorzunehmen. Wir sind alle mit einander geborene Schriftsteller. Der Gärtner bewahrt jeden Ableger, jedes Samenkorn, jeden Pfirsichkern, sein Beruf ist, ein Pflanzer der Pflanzen zu sein. Mit nicht geringerer Sorgfalt unterzieht sich der Schriftsteller seinem Geschäfte. Was er erfährt, Alles nimmt er als Modell, das ihm zu seinen Gemälden sitzen muß. Er nennt es

unsinniges Geschwätz, wenn die Leute behaupten, es gäbe Dinge, welche sich nicht beschreiben lassen. Sein Glauben ist, daß Alles, was gesagt werden kann, auch geschrieben werden könne, wenn es heute nicht gelingt, gelingt es morgen, und er würde darangehen, den heiligen Geist zu beschreiben, wenn es auch ein unfruchtbarer Versuch bleiben müßte. Nichts ist zu grob, zu fein, zu kostbar: scheint es ein würdiger Vorwurf für seine Feder, so wird er es zu Papier bringen. Für ihn heißt, ein Mensch sein, so viel als die Fähigkeit der Darstellung besitzen: das Universum ist ihm nichts als die Summe des Darstellbaren. Jedes Gespräch, jede Widerwärtigkeit giebt ihm neuen Stoff. Ein Gott gab mir, zu sagen, was ich leide, sagt unser Deutscher Dichter. Schmerz und Verzweiflung werden zu einem Capital, dessen Zinsen er zu ziehen weiß. Uebereilte Handlungen lassen ihn die Kraft erkaufen, bedächtig zu reden. Stürme des Schicksals und der Leidenschaft füllen einzig die Segel seines Fahrzeugs, wie der gute Luther schreibt: wenn ich zornig bin kann ich gut beten und predigen. Kennten wir die Entstehung manches herrlichen Ausbruches von Beredsamkeit, wir würden an den Sultan Amurath denken müssen, der einigen Persern die Köpfe von den Schultern springen ließ, damit sein Arzt Vesalius den Krampf der Nackenmuskeln beobachten könnte.*) Seine Niederlagen bereiten ihm seine Siege vor. Ein neuauftauchender Gedanke oder der Umschlag einer Leidenschaft belehrten ihn, daß Alles, was er bisher gelernt und geschrieben hat, nur die Schale und nicht der Kern, nicht die Sache selbst, sondern nur ihr schwaches Echo war. Was nun? Wirft er die Feder muthlos hin? Nein, er beginnt von frischem zu schreiben; von dem neuen Lichte geleitet, das ihm aufgegangen ist, hofft er dennoch, wenn auch nur in

*) Emerson vergleicht die Bereicherung der Wissenschaft durch den Todeskampf der Enthaupteten der Bereicherung der Welt durch Schriften, deren Beredsamkeit darum so gewaltig ist, weil die, welche sie schrieben, auf Leben und Tod zu kämpfen hatten.

einigen Worten, die Wahrheit festzuhalten. Die Natur treibt ihn und kommt ihm zu Hülfe. Was gedacht werden kann, kann auch gesagt werden. Es drängt sich empor, es will zum Worte werden, sei es auch durch ungeübte, stammelnde Organe. Versagen ihm diese den Dienst, so wartet es und arbeitet, bis es sie zuletzt völlig nach seinem Willen geformt hat und deutlich von ihnen ausgesprochen wird.

Diese Mühe, mit der man überall einen nachahmenden Ausdruck zu gewinnen trachtet, erreicht indessen für gewöhnlich nicht mehr, als eine Art stenographischer Fertigkeit. Es giebt höhere Grade. Männer, welche die Natur zu einer großartigeren Wirksamkeit auserlesen hat, werden freigiebiger von ihr ausgestattet. Sie sind berufen, die Classe der Gelehrten oder Schriftsteller zu bilden. Sie sehen den Zusammenhang der Dinge, wo die große Menge nur die einzelnen Bruchstücke vor Augen hat. Sie empfingen den Antrieb, die Thatsachen ihrem inneren Werthe nach darzustellen, die Axe zu zeigen, um die das große Gefüge der Welt in kreisender Bewegung ist. Ihre Bildung liegt der Natur warm am Herzen. Ihre Existenz und ihre Bestimmung sind von Anfang an vorgesehen und wurden beim ersten Gusse der Dinge vorbereitet. Der Schriftsteller ist keine bloß geduldete, nur zufällige Erscheinung. Als ein organischer Theil der Natur, bildet er mit seinesgleichen einen von den Ständen ihres weiten Reiches, eingesetzt und berechtigt von undenklichen Zeiten her, damals als die Fäden der Dinge zum großen Weltgewebe ineinander verknotet wurden.

Eine Ahnung des Zukünftigen, ein Drang nach vorwärts beleben ihn. Wie ein heißer Strom durchdringt es unsre Brust, wenn wir die zum erstenmale sich offenbarende Wahrheit zu erfassen glauben, es ist der durchdringende Strahl einer geistigen Sonne, der in die Tiefe des Bergwerks den Weg gefunden hat. Jeder Gedanke, aufdämmernd in unsrer Seele, sobald er in vollem Lichte auftaucht, zeigt durch sein bloßes Erscheinen an, ob er nur

ein flüchtiger Einfall oder eine dauernde Macht sei. Findet sich aber auf der einen Seite der Drang, ihm ein Dasein zu geben: auf der andern empfängt ihn schon die menschliche Gesellschaft, die seiner bedarf und begierig auf seinen Inhalt ist. Denn Eins erwarteten wir mit Sehnsucht zu allen Zeiten: einen Mann mit der Macht, sich auszusprechen, begabt, und mit der Kraft, die Dinge, bei denen die Leute den Kopf verloren haben, zu zeigen, wie sie sind, und sie auf ihr altes Maß zurückzuführen. Politiker und Kaufleute wissen immer wieder irgend etwas aufzufinden, das sie wie einen großen Popanz mitten auf den Markt stellen: Steuern, Eisenbahnen, Ultramontanismus, Mesmerismus, Puseyismus oder Californisches Gold: sie trennen diese Namen von allem andern ab, das mit ihnen zusammenhängt, umgeben sie mit einem geheimnißvollen Schimmer, und die große Menge stürzt sich wie toll darauf los. Und während dies hier geschieht, rennt dort die andere Hälfte der Menschheit einer andern Verrücktheit nach, und Niemand auf beiden Theilen denkt daran, sich gegenseitig den Unsinn vorzuwerfen oder sich zur Vernunft zu bringen. Laß aber einen Mann aufstehen, der das Ganze überblickt, der diese isolirt dastehenden Wunder packt und sie ruhig dahin stellt, wohin sie gehören, plötzlich nimmt dann die Verblendung ein Ende, und die der Gesammtheit wiederkehrende Vernunft bezeugt der Vernunft dessen ihre Dankbarkeit, der seine mahnenden Worte an sie richtete.

Der Schriftsteller ist der Mann aller Zeiten; dennoch muß er mit der seinigen im rechten Verkehre zu stehen wünschen. In den Augen des oberflächlichen Volkes ruht freilich auf ihm und auf dem ganzen Stande ein Schein von Lächerlichkeit, der aber dann erst Bedeutung gewinnen würde, wenn man sich daran kehrte. In unserm Lande steht der Geschäftsmann oben an. Im Gespräche des Tages und in der öffentlichen Meinung wird er mit Emphase genannt und des aus diesen Leuten bestehenden Bruchtheiles der großen Masse mit Ehrfurcht Erwäh-

nung gethan. Wir Amerikaner theilen Bonapartes Meinung bezüglich derer, welche das Leben ideal zu fassen suchen, wir glauben, daß Ideen der socialen Ordnung und der bequemen Ruhe des Lebens feindlich gegenüberstehen, und daß die, welche sich ihnen hingeben, zuletzt gar um ihren Verstand kommen. Niemand aber wird etwas dagegen einzuwenden haben, daß die Absendung einer Schiffsladung von Newyork nach Smyrna, oder die Subscribentensammlung zur Begründung eines Actienunternehmens, durch welches fünf- bis zehntausend Spindeln in Bewegung gesetzt werden, oder die Bearbeitung einer Wahlversammlung, sowie die Benutzung der Vorurtheile und der Leichtgläubigkeit des Landvolkes, um sich dessen Stimme für die nächste Präsidentenwahl zu verschaffen, etwas anderes als praktische und empfehlungswerthe Unternehmungen seien. Hätte ich hier darüber ein Urtheil zu geben, ob das thätig eingreifende, praktische Leben (dessen Feld wir nicht so niedrig annehmen wollen, als ich eben gethan habe) oder ein Leben betrachtender Ruhe höher zu stellen sei, ich würde es nicht wagen, mich vertrauensvoll zu Gunsten des ersteren zu erklären. Die Menschheit hat eine so fest eingerammte Hinneigung zu innerer Erleuchtung, daß ein Einsiedler oder ein Mönch viel zur Vertheidigung seines Leben vorbringen könnte, welches er mit Nachdenken und mit Gebeten ausfüllt. Eine gewisse einseitige Hartnäckigkeit, ein Verlust des allgemeinen Gleichgewichtes sind die Folgen einer jeden Handlung, die Steuer, welche sie bezahlen muß. Handle, wie es dir gut scheint, aber du thust es auf deine Gefahr. Nenne mir einen Mann, der etwas that, ohne das Opfer und der Sklave seiner Handlung geworden zu sein! Das einmal Gethane reizt und empfiehlt sich zur Wiederholung. Zuerst nur ein Versuch, wird eine heilige Nothwendigkeit daraus. Der glühende Religionsverbesserer verkörpert seine Ideen zu einem bestimmten Ritus, zu festen Formeln, und er und seine Feunde kleben am Aeußerlichen und geben ihm ihre Begeisterung preis. Der Quäker gründete das

Quäkerthum, der Shaker sein Kloster mit seinen Tänzen, und dennoch schwatzt jeder noch von dem Geiste, der ihn beseelt; aber es ist längst kein Geist mehr vorhanden, sondern eine blinde Wiederholung, die allem Geiste zuwider ist. Was sind die Thaten des Geistes in unseren heutigen Tagen? Handlungen, welche dem Enthusiasmus entstammen, haben eine Verminderung ihres Werthes erfahren. Doch nicht bei diesen allein, auch in jenen niederen Thätigkeiten, deren Ziel kein höheres ist, als die Bequemlichkeit des täglichen Lebens und mit ihr unsere Feigheit zu vermehren, in jenen Handlungen der Schlauheit, in Lüge und Diebstahl, in der Abtrennung der höheren Betrachtung von der praktischen Ausführung, in der Verbannung und Verketzerung der Vernunft und des menschlichen Gefühles, selbst in diesen nichts überall als Werthverminderung und Verneinung. Die Hindu schreiben in ihren heiligen Büchern „Kinder nur, nicht aber die, welche gelehrt sind, sprechen von der Theorie und Praxis als von zwei verschiedenen Dingen. Sie sind eins. Denn beide haben ein gemeinsames Endziel vor sich, und die Höhe, welche die Nachfolger des einen erreichen, ist auch den Nachfolgern des andern erreichbar. Diejenigen Männer sind sehend, welche sehen, daß Theorie und Praxis dasselbe sind.“ Denn jede große Handlung bezieht sich auf die geistige Natur der Dinge. Das Gefühl, aus dem sie entsprang, ist der Maßstab einer Handlung. Die größte Handlung kann leicht durch die allergeheimsten Umstände bedingt werden.

Diese Herabsetzung der idealen Anschauung wird niemals von denen ihren Ausgang nehmen, welche die Leiter der Dinge sind, sondern von untergeordneten Personen. Die kräftigen Männer, welche an der Spitze der praktischen Menschenklasse stehn, haben ein Gefühl von den in der Zeit umlaufenden Ideen und eine viel zu bedeutende Sympathie mit rein speculativen Köpfen. Niemals wird man sich von Männern, welche in irgend etwas ausgezeichnet sind, einer verkennenden Geringschätzung

Anderer zu versehen haben. Für sie wird jene Frage Talleyrand's stets die einzige bleiben, nicht: ist er reich, hat er eine Anstellung, ist er wohlgesinnt, kann er dies oder das, ist er liberal oder conservativ? — sondern: ist er etwas? Ist er im Stande, etwas zu vertreten? —: er wird in seiner Art brauchbar sein. Das ist Alles, was Talleyrand, Alles, was der gemeine Menschenverstand beantwortet haben will. Sei ein Mann, sei unsrer Bewunderung würdig, nicht nach unserm, sondern nach deinem Sinne. Tüchtige Männer fragen nicht, worin ein Mann tüchtig sei, sie fragen, ob er tüchtig sei. Ein Meister liebt einen Meister, er knüpft seine Anerkennung nicht erst daran, ob er ein Redner, ein Künstler, ein Handwerker oder ein König ist.

Die Gesellschaft hat wahrhaftig kein größeres Interesse, als das Wohlbefinden der schreibenden Classe. Und es ist nicht zu läugnen, daß man bei uns willig und von ganzem Herzen geistige Vorzüge anerkennt und bewillkommt. Dennoch nimmt der Schriftsteller in der Gesellschaft keine gebieterische Stellung ein. Es ist sein eigenes Verschulden, scheint mir. Ein Pfund wird für ein Pfund genommen. Es gab Zeiten, wo er eine geheiligte Persönlichkeit war. Damals schrieb er Bibeln, Hymnen zum Lobe der Gottheit, Gesetzbücher, epische, tragische Gedichte, sibyllinische Verse, lakonische Sentenzen, in die Wände von Tempeln eingegraben. Jedes Wort war eine Wahrheit, und Nationen ließ es erwachen zu neuem Leben. Er schrieb nicht leicht hin, und die Worte boten ihm keine Auswahl. Jedes Wort stand vor seinen Blicken da, eingegraben in Himmel und Erde, und die Gestirne waren ihm nichts als Schriftzeichen, sie sagten nichts andres als er sagen wollte, ihr Weg war keine geringere Nothwendigkeit als der seine. Wie aber kann er in hohen Ehren stehn, wenn er sich nicht selbst ehrt, wenn er sich in der gemeinen Menge verliert? Wenn er nicht mehr ein Gesetzgeber, sondern ein öffentlicher Schmeichler ist, der sich ver-

kriecht vor der wechselnden Meinung des gedankenlosen Volkes? — der eine schlechte Regierung schamlos vertheidigen, oder Jahr ein Jahr aus im Dienste der Opposition sein Gebell erheben muß; der nichtssagende Kritiken oder unsittliche Romane zusammenschreibt, zu jedem Preise, gedankenlos und ohne sich Tag und Nacht zurückzuwenden zu der Quelle der Begeisterung?

Diesen Fragen läßt sich aber dennoch etwas entgegenstellen, wenn wir die Liste derer überblicken, die in unserm Jahrhundert als Männer von literarischem Genius anerkannt dastehen. Keinem Namen begegnen wir unter ihnen, der uns so gut die Macht und die Pflicht des Gelehrten oder Schriftstellers zur Anschauung brächte, als Goethe.

Ich sprach von Bonaparte als dem Repräsentanten des politischen Lebens im 19. Jahrhundert. Der Dichter dieser Epoche ist Goethe. Ein Mann, heimisch in seiner Zeit, ihre Luft athmend, ihre Früchte genießend, unmöglich vor ihr, und durch seine ungeheure Arbeit den Vorwurf der Schwäche vernichtend, der, hätte Goethe nicht gelebt, auf den geistigen Erscheinungen seiner Periode lasten würde. Eine allgemein verbreitete Bildung hatte die scharfen Kanten alles individuellen Lebens abgestumpft, als er auftrat; ein in Behaglichkeit aufgelöster Zustand der Gesellschaft jede heroische Regung erstickt. Dichter gab es nicht, wohl aber Dutzende von poetisirenden Schriftstellern, keinen Columbus, aber hunderte von Postkapitänen, welche ausgerüstet mit Fernrohr, Barometer, concentrirtem Gemüse und Fleischzwieback in voller Sicherheit zwischen der alten und neuen Welt hin und her fuhren, keinen Demosthenes, keinen Chatham, aber eine Heerde gewandter Staatsredner und Advokaten, keinen Propheten, keinen heiligen Prediger, aber Universitäten, auf denen man sich über das Wesen des Göttlichen belehren ließ, keinen Mann, der ein großer Gelehrter war, Societäten dagegen, billige Bücher, Lesemuseen und Lesekränzchen, alles in der größten Mannigfaltigkeit. Niemals existirte ein solches Durch-

einander von Thatsachen. Die Welt dehnt sich aus, wie der amerikanische Handel. Wir kennen das griechische und römische Leben, wir kennen das des Mittelalters, dergleichen ist ebenso einfach als leicht zu begreifen, das unsrige aber bietet eine Fülle von Dingen dar, daß man eins über dem andern vergessen muß.

Goethe ist das verkörperte System dieser unendlichen Menge. Mit hundert Armen, mit nimmermüden Augen begabt, glückte es seiner gewandten Natur, diese nie zum Abschluß kommenden Thatsachen zu bewältigen und jeder einzelnen leicht die Stelle anzuweisen, wo sie am besten zu benutzen war. Seinen durchdringend selbständigen Blick täuschten die tausend conventionellen Crinolinröcke nicht, in deren Verhüllung sich das Leben darbot, als wären sie ein Theil von ihm. Mit der Natur aufs innigste verbunden, nahm er von ihr seine Kraft und männliche Stärke. Was aber am auffallendsten ist: er lebte in einer kleinen Stadt, in einem unbedeutenden Ländchen, in einem Staate ohne eigene Politik, er lebte in Zeiten, wo Deutschlands Auftreten der Welt gegenüber wahrlich nicht derart war, um die Brust seiner Söhne höher schwellen zu lassen von vaterländischem Stolze, wie er einen Franzosen, einen Engländer, oder ehedem einen Römer, einen Athenienser begeistert hätte. Dennoch findet sich keine Spur provinzieller Beschränktheit in Goethes Werken. Der Stellung, welche er einnahm, verdankt er nichts, sondern er trat in die Welt von seiner Geburt an als ein freier überwachender Genius.

Helena oder der zweite Theil des Faust ist eine in Poesie gesetzte Philosophie der Literatur. Das Werk eines Mannes, der als der Meister geschichtlicher, mythologischer, philosophischer, wissenschaftlicher und nationalliterarischer Bestrebungen, in der allumfassenden Weise der modernen Gelehrsamkeit auftritt. Diese zieht die Culturen aller Völker vergleichend heran, untersucht indische, etruskische, cyklopische Alterthümer; Geologie, Chemie, Astronomie, nichts bleibt ausgeschlossen, und jedes dieser König-

reiche versetzt der Dichter gleichsam in eine höhere Region, und es sind ihrer so viele, daß er jedem einzelnen eine Art poetischen Charakters verleiht. Man blickt mit Ehrfurcht zu einem Könige auf, allein begegnete man zufällig einem ganzen Congreß von Königen, so würde das Auge diesen oder jenen auf seine Eigenthümlichkeit hin etwas freier beobachten. Keine wunderbar wilden Gesänge finden wir in diesem Gedichte, sondern ausgearbeitete Formen, in deren Grenzen der Dichter die Früchte achtzigjähriger Beobachtungen zusammentrug. Diese kritische, reflectirende Weisheit macht das Gedicht um so wahrhafter zu einer Blüthe seines Zeitalters. Sein Inhalt ist das Datum seiner Entstehung. Dennoch ist Goethe ein Dichter, ein Dichter von stolzerem Lorbeer, als irgend einer von denen, die mit ihm lebten. Mag er uns oft verwirrend mikroskopische Anschauungen bieten, denn er scheint zu sehen, als wäre jede Pore seiner Haut ein Auge, bald greift er wieder mit der Kraft und der sichern Grazie eines Helden in sein Saitenspiel.

Dies Buch ist ein Wunder von allesüberragendem Verständnisse der Dinge. Was er betrachtet, löst sich auf vor seinen Blicken. Die Vergangenheit und die Gegenwart, ihre Religionen, ihre politischen Kämpfe, ihre Denkweise führt er auf Urtypen und Ideen zurück. Neue Mythologieen fliegen ihm durch die Stirne. Alexander drang bis zum Chaos vor, sagen die Griechen. Goethe gelangte ebensoweit am gestrigen Tage, ja er wagte sich noch einen Schritt weiter und kam unverletzt zurück. Eine herzerquickende Freiheit liegt in der Art und Weise, wie er die Dinge ansieht. Der grenzenlose Horizont, der mit uns vorwärtsschreitet, wohin wir uns auch wenden, breitet sich ebenso majestätisch über das Unbedeutende und Conventionelle, über die nothwendigen Vorgänge des täglichen Lebens aus, wie über feierliche Festlichkeiten.

Er war die Seele seines Jahrhunderts. In diesem herrschte die Gelehrsamkeit, es war durch seine Bevölkerung, durch seine

compacte Organisation, durch die Ausbildung aller Talente gleichsam zu einer ungeheuren Entdeckungsexpedition geworden, deren Ausbeute in einer sich anhäufenden Masse von Beobachtungen und Resultaten bestand, die bis dahin kein Gelehrter zu classificiren im Stande war. Goethes Geist aber besaß genügende Räume, um dies Alles aufzustellen und zu vertheilen. Die abgetrennten Einzelnheiten vereinte er wieder durch das ihnen innewohnende Gesetz. Unser modernes Dasein umkleidete er mit Poesie. Im kleinsten Theile des großen Ganzen machte er das verborgene Leben ausfindig, den alten versteckten Proteus, der überall dicht an uns haftet, und die dumpfe Prosa, die, wie wir behaupten, auf unserer Zeit lastet, ist nichts als eine seiner unzähligen Masken. Er scheint zu fliehen, aber er hat sich nur verwandelt und ist gegenwärtig. Er hat sein lustiges Gewand von ehedem nur mit dem Arbeitskittel vertauscht, aber er ist heute in Liverpool oder im Haag um keinen Heller weniger reich oder lebenskräftig, als er vor Zeiten in Rom und Antiochien war. Goethe liefert den Beweis davon. Auf der Straße suchte er ihn und auf öffentlichen Plätzen, auf Spaziergängen und in den Hotels. Im handfesten Königreiche des bürgerlichen Gewerbes und der Sinnlichkeit zeigte er die lauernde dämonische Gewalt. Er wies nach, daß sich durch die Handlungen der gewöhnlichsten Thätigkeit Mythologie und Fabel als verborgene Fäden fortspinnen. Denn jeden Gebrauch, jede Einrichtung, jedes Handwerk und Werkzeug führte er auf seinen ersten Ursprung, auf die organische Natur des Menschen zurück, von der es ausgegangen war. Alle bloßen Vermuthungen, alles leere Wortgepränge waren ihm in den Tod zuwider. „Ich habe an mir selbst genug zu rathen," war sein Ausspruch; „wenn einer ein Buch schreibt, soll er sich hinsetzen und niederschreiben, was er weiß." Er schreibt im klarsten, mäßigsten Tone; läßt mehr aus, als er hinschreibt, und sagt Dinge statt bloßer Worte. Den Unterschied zwischen dem Geiste und der Kunst unserer Zeit und

des Alterthums hat er deutlich gemacht, das Wesen der Kunst, ihr Ziel und ihre Gesetze in feste Grenzen gebracht. Am besten von Allen hat er über die Natur gesprochen. Er behandelt sie, wie es die Philosophen, die sieben weisen Meister thaten, mag auch die französische Manier, Alles zu zerhacken und in Tabellen zu bringen, dabei verloren gehn, Poesie und Humanität verbleiben uns dafür, und diese beiden wissen ebensoviel, als wenn sie graduirte Doctoren wären. Zwei gesunde Augen sind für die Erfassung des Ganzen mehr werth, als Teleskope und Mikroskope. Für manche naturwissenschaftliche Frage ward durch die seltene Hinneigung seines Geistes zur Einheit und Einfachheit der Schlüssel geliefert.

So geht von ihm die leitende Idee der modernen Botanik aus, daß ein Blatt oder das Auge eines Blattes die Einheit des Pflanzenwuchses, und jeder andere Theil der Pflanze nichts als ein unter andern Bedingungen anders gestaltetes Blatt sei; daß demnach unter verschiedenen Bedingungen jedes Blatt zu jedem anderen Organe, jedes Organ zu einem Blatte werden könne. In gleicher Weise stellte er in der Osteologie die Behauptung auf, daß der einfache Wirbel des Rückgrades als Einheit des Knochenbaues zu betrachten sei. Der Schädel ist nichts, als die umgewandelte oberste Partie des Rückgrades. Die Pflanze geht von Knoten zu Knoten, bis sie mit der Blüthe und dem Samen abschließt. So der Bandwurm, die Raupe, die gleichfalls von Knoten zu Knoten gehn und mit dem Kopfe abschließen. Der Mensch und die höheren Thiere sind durch das Rückgrad aufgebaut und ihre Kräfte im Kopfe concentrirt. In der Optik verwarf er die künstliche Theorie von den sieben Farben und beobachtete eine jede für sich nur als eine Mischung von Hell und Dunkel in verschiedenen Proportionen. Es ist in der That fast gleichgültig, worüber er schreibt. Er ist ganz Auge und wendet sich instinctmäßig dahin, wo die Wahrheit liegt. Sage etwas, er wird sogleich wissen, ob es wahr oder falsch sei. Es

ist ihm verhaßt, die Altenweibergeschichten, und wenn sie tausend Jahre lang den guten Glauben der Menschheit für sich hatten, noch einmal nachzubeten und sich von ihnen zum Narren haben zu lassen. Kein Anderer braucht erst für ihn die Augen anzustrengen, um ihm zu zeigen, ob etwas wahr oder gelogen sei. Er legt es auf seine eigene Wage. Ich bin hier, würde er sagen, um für diese Dinge Maßstab und Richter zu sein. Warum soll ich sie auf Treu und Glauben hinnehmen? Und deshalb bleibt Alles, was er über Religion, Leidenschaft, Ehe, Sitte, Besitz, Credit, über den Glauben zu verschiedenen Zeiten, über Vorbedeutungen, über das Glück und über was sonst noch weiter gesagt hat, unvergeßlich im Gedächtnisse haften.

Nehmen wir das merkwürdigste Beispiel seines Triebes, jedem Begriffe, der im Volke gäng und gebe war, eine körperliche Wahrheit zu verleihen. Der Teufel spielte in der Mythologie aller Zeiten eine Hauptrolle. Bei Goethe heißt es: kein Wort, hinter dem nicht ein Ding steckt. Das liegt auch in den Worten: Ich habe niemals von einem Verbrechen gehört, das ich nicht selbst hätte begehn können. So packt er denn seinen Kobold an der Gurgel. Er soll zu einem wirklichen Dinge werden, soll in unsere Zeit passen, soll ein Europäer sein, wie ein Gentleman gekleidet sein, gute Manieren haben, sich auf der Straße zeigen und das Wiener und Heidelberger Leben von Anno 1820 durch und durch kennen — oder er soll gar nicht existiren. Also reißt er ihm seine mythologischen alten Lumpen vom Leibe, nimmt ihm seine Hörner, dazu den gespaltenen Fuß, den Schwanz mit dem Widerhaken am Ende, den Schwefeldampf, die blauen Flammen, und anstatt seinethalben Bücher und Gemälde zu studiren, studirt er seine eigene Seele, und jeden Schatten von Kälte, Egoismus und Unglauben, wie sie in dichten Schaaren oder einsam die menschliche Seele überfliegen, fängt er auf und ballt Alles zu einem Bilde zusammen, das, jemehr er dazu that oder fortließ, immer lebendiger, immer schrecklicher ward. Er entdeckte, daß

der innerste Kern dieses Gespenstes, welches im Dunkel der Nacht die Wohnungen der Menschen umwandelte und seit ewigen Zeiten existirte, so lange es Menschen gab, der reine Verstand war, der sich zum Dienste der Sinnlichkeit erniedrigt, wozu wir stets eine Neigung haben. So schleuderte er in seinem Mephisto eine organische Gestalt in die Literatur, die erste, die seit Menschenaltern geschaffen wurde, und die so lange als Prometheus dauern wird. Es ist nicht meine Absicht, auf eine Analyse seiner zahlreichen Werke einzugehn. Sie bestehn in Uebersetzungen, Kritiken, Dramen, Gedichten lyrischer und jeder andern Art, literarischen Tagebüchern und Portraits ausgezeichneter Männer. Allein ich kann es nicht unterlassen, speciell von Wilhelm Meister zu reden.

Wilhelm Meister ist ein Roman in jedem Sinne des Wortes, der erste seiner Art. Seine Bewunderer nennen ihn das einzige Abbild der modernen Gesellschaft, als wenn es sich in anderen Romanen, in denen Walter Scott's zum Beispiel, nur um Kostüme und äußere Verhältnisse, hier aber um den Geist des Lebens handelte. Jeder, der in seinen tieferen Sinn einzudringen befähigt ist, liest das Buch mit staunendem Entzücken. Einige stellen es höher als Hamlet. Keine Arbeit dieses Jahrhunderts kommt ihm gleich an harmonischer Lieblichkeit, keine ist so neu, so gedankeneinnehmend, beschenkt die Seele mit einer solchen Fülle unumstößlicher Gedanken und so richtiger Einsicht in das Leben, die Sitten, die Charaktere der Menschen. Wie manchen vortrefflichen Wink giebt es für den Lebenslauf, wie manchen überraschenden Blick gewährt es in höhere Sphären, und nirgends eine Spur lebloser Rhetorik. Ein Buch, das die Neugier genialer junger Leute so hoch spannt, zugleich aber so wenig befriedigt. Liebhaber einer leichten Lecture, welche darin die Unterhaltung suchen, die eine spannende Intrigue gewährt, sehen sich getäuscht. Andererseits haben auch diejenigen Grund zur Klage, die es mit der Hoffnung in die Hand nehmen, in ihm die großartige Geschichte eines Genius zu finden, welchem für

all seine Mühen und Entbehrungen nach gerechtem Urtheil endlich der Lorbeer zu Theil wird. Vor Kurzem lag uns ein Englischer Roman vor, welcher die Hoffnungen eines neuen Zeitalters verkörpern zu wollen vorgab, und die politische Hoffnung der Partei des jungen Englands entwickeln sollte. Die einzige Belohnung der Tugend war in ihm ein Sitz im Parlamente und die Pairie. Der Schluß von Goethes Roman ist eben so lahm als unmoralisch. George Sand hat in ihrer Consuelo und der Fortsetzung derselben ein treueres und würdigeres Gemälde skizzirt. Im Fortschritte der Erzählung dehnen sich die Charaktere des Helden und der Heldin in einer Weise aus, daß das zerbrechliche Schachbrett conventionell aristokratischen Daseins einen Stoß erhält; beide geben sie die Gesellschaft und die Gewohnheiten ihres Standes auf, verlieren ihr Vermögen und machen sich zu den Dienern großer Ideen und bedeutender socialer Zwecke, bis endlich der Held als der Mittelpunkt und die Quelle einer Verbindung dasteht, welche der Menschheit die edelsten Wohlthaten zu Theil werden lassen will. Er antwortet nicht mehr, wenn er bei seinem ehemaligen Namen und Titel genannt wird. Sie klingen ihm fremd und wie aus weiter Ferne vor den Ohren. Ich bin nur ein Mensch, sagt er, ich athme, arbeite für die Menschen, und dies in Armuth und mit der äußersten Aufopferung.

Dem Helden Goethes dagegen kleben so manche Schwächen und Unreinheiten an, er sucht so schlechte Gesellschaft auf, daß das ernste, nüchterne englische Publicum an einer Uebersetzung des Buches wenig Vergnügen fand. Und dennoch fließt es von Weisheit über, von Kenntniß der Welt und der Gesetze, die Personen sind so wahrhaftig und zart gezeichnet, mit so wenig Federzügen und nicht ein Wort zu viel, und das Buch bleibt immer so neu und unerschöpft, daß wir es seinen Weg gehn lassen und so viel Gutes herauszuholen uns bequemen müssen, als wir eben zu erfassen vermögen, im sichern Gefühl, es habe

die Zeit seiner Wirkung erst begonnen und es werde noch Millionen Lesern dienstbar sein. Sein Inhalt ist der Uebergang eines Demokraten zur Aristokratie, beide Worte in ihrem edelsten Sinne gebraucht, und dieser Uebergang geht nicht in gemeiner kriechender Weise vor sich, sondern bei weit geöffneten Thürflügeln. Innere Vorausbestimmung und Charaktereigenschaften tragen das Ihrige dazu bei; der neue Stand, in welchen Wilhelm Meister eintritt, wird zu einer Wirklichkeit durch die verständige Sinnesart und Rechtschaffenheit der Adligen. Kein edler jugendlicher Geist kann sich dem zauberischen Eindrucke entziehen, welchen diese handgreiflich dargestellten Zustände auf ihn ausüben müssen. Hierin liegt die Ursache, warum das Buch eine im höchsten Grade anregende und mutherweckende Wirkung hat. Der glühende und heilige Novalis nennt es eine durchaus moderne und prosaische Schöpfung, in welcher das Romantische vollständig vernichtet sei, und ebenso die Poesie der Natur, — das Wunderbare. Das Buch dreht sich nur um ganz gewöhnliche Vorgänge, es ist eine in Poesie gesetzte Geschichte bürgerlicher Häuslichkeit. Alles Wunderbare wird in ihr absichtlich als Fiction, enthusiastische Träumerei hingestellt — und derselbe Novalis, was ebenso charakteristisch ist, kehrte bald zu diesem Buche zurück, welches er solcherart abgefertigt hatte, und es blieb seine Lieblingslecture so lang er lebte.

Eine Eigenschaft vornehmlich, die Goethe mit seiner ganzen Nation gemein hat, macht ihn in den Augen des französischen wie des englischen Publicums zu einer ausgezeichneten Erscheinung: daß sich Alles bei ihm nur auf die innere Wahrheit basirt. In England und Amerika respectirt man das Talent, allein man ist zufrieden gestellt, wenn es für oder gegen eine Partei seiner Ueberzeugung nach thätig ist. In Frankreich ist man schon entzückt, wenn man brillante Gedanken sieht, einerlei wohin sie wollen. In all diesen Ländern aber schreiben begabte Männer soweit ihre Gaben reichen. Regt, was sie vorbringen, den verständigen

Leser an und enthält es nichts, was gegen den guten Ton anstößt, so wird es für genügend angesehen. So viel Spalten, so viel angenehm und nützlich verbrachte Stunden. Der Deutsche Geist besitzt weder die französische Lebhaftigkeit noch das für das Praktische zugespitzte Verständniß der Engländer, noch endlich die amerikanische Abenteuerlichkeit, allein was er besitzt, ist eine gewisse Probität, die niemals beim äußerlichen Scheine der Dinge stehn bleibt, sondern immer wieder auf die Hauptfrage zurückkommt „wo will das hin?“ Das Deutsche Publicum verlangt von einem Schriftsteller, daß er über den Dingen stehe und sich einfach darüber ausspreche. Geistige Regsamkeit ist vorhanden: wohlan: wofür tritt sie auf? Was ist des Mannes Meinung? Woher? — woher hat er all diese Gedanken?

Talent allein macht den Schriftsteller nicht. Es muß ein Mann hinter dem Buche stehn, eine Persönlichkeit, welche durch ihre Geburt und Stellung eine Garantie für die Lehre bietet, die sie aufstellt, welche dasteht, um die Dinge zu sehn und ihrem Werthe nach zu beurtheilen, in keiner andern Weise, und deshalb eben die „Dinge“ hinstellend, weil sie für sie nur „Dinge“ sind. Gelingt es ihm heute nicht, das rechte Wort zu finden, so bleibt die Sache eine unerledigte; morgen wird sie sich besser offenbaren. Das ist die Last, die auf seinem Herzen liegt, die Last der Wahrheit, die nach einem Ausdrucke verlangt. Mehr oder weniger fühlt er sich befähigt, diesen zu gewähren. Darin besteht seine Arbeit und sein Beruf der Welt gegenüber: er durchschaut die Thatsachen und macht sie bekannt. Was liegt daran, ob er ausgleitet, ob er stottert, ob seine Stimme rauh klingt oder zischend wird, ob seine Methode und seine Gleichnisse nicht zutreffen? —: hat er den Beruf, so wird er Methode und Bilder und die rechte Melodie finden. Wäre er stumm auf die Welt gekommen, er würde sich endlich aussprechen. Liegt aber nicht eine solche Stimme Gottes in dem Manne verborgen: was nützt es ihm dann, wenn er noch so gewandt, noch so fließend, noch so glänzend zu reden weiß?

will er allein sich selbst Befehle geben, sich selbst versagen, was unerreichbar ist, und nur eine prüfende Frage legt er den Menschen vor „was kann ich von euch lernen?" Alle Besitzthümer schätzt er danach allein ab, Rang, Vorrechte, Vermögen, die Zeit und sich selber. Er ist der Typus der Bildung, der Dilettant in allen Künsten, Wissenschaften und Ereignissen: künstlerisch aber kein Künstler, geistreich aber nicht geistig.*) Nichts, das zu kennen er nicht das Recht besäße, keine Waffe im Zeughause des allumfassenden Genius, die er nicht handhabte, stets aber mit der entschiedensten Verwahrung, man möge auch nicht einen Augenblick aus dem Werkzeuge in seiner Hand auf ihn selber schließen. Er zog einen Lichtstreifen unter jede Thatsache, er zog ihn zwischen sich selbst und seinem liebsten Eigenthume. Nichts blieb ihm verborgen, nichts vorenthalten, die lauernden Dämonen saßen ihm zum Bilde, und ebenso die Heiligen, welche die Dämonen erkannten; und die übernatürlichen Elemente wurden zu leibhaftigen Gestalten. „Frömmigkeit ist an sich kein Ziel, sondern nur ein Mittel, um dadurch den reinsten innern Frieden zu gewinnen." Durch die Art und Weise, wie er jedes Geheimniß auf dem Felde der schönen Künste durchdrang, wird Goethe noch statuenhafter. Seine eigenen Neigungen müssen ihm dienen, wie Cicero Frauen anwandte, um das Geheimniß der Verschworenen auszubohren. Feindschaften hatte er keine. Aber er läßt dich als einen Feind gelten, wenn du ihn unter dieser Bedingung eine Sache wissen lässest, die er von dir als seinem Freunde nicht erfahren hätte, wäre es auch nur die Erfahrung, um welche ihn der Anblick deines Unterganges bereichert. Komm als Feind, und du bist willkommen, aber als Feind im hohen Sinne. Er ist nicht im Stande etwas zu hassen, die Zeit ist ihm zu kostbar. Wo seine ganze Natur mit der Grundverschiedenheit einer andern in

*) Artistic, but not artist; spiritual, but not spiritualist.

Zusammenstoß kommt, da nimmt er den Kampf an, aber wie eine Fehde zwischen Kaisern, welche würdevoll das Schwert führen wo sie ihre Reiche gegeneinander einsetzen.

Seine Selbstbiographie unter dem Titel „Wahrheit und Dichtung aus meinem Leben" ist die Verkörperung eines Gedankens, welcher heutzutage durch die Vermittlung des Deutschen Geistes der Welt geläufig ist, für England aber, das alte wie das neue, zur Zeit, als das Buch erschien, etwas Neues war: daß ein Mann nur seiner Bildung wegen auf der Welt ist; nicht um dessentwillen, was er vollbringen kann, sondern was an ihm vollbracht werden könne. Die Rückwirkung der Dinge auf den Menschen ist das allein nennenswerthe Resultat des Lebens. Ein intellectueller Mann kann sich selbst betrachten als wäre er eine dritte Person. Seine Fehler und Mißgriffe interessiren ihn in ebenso hohem Grade als seine Erfolge. So sehr er den Wunsch hegt, glücklich in seinen Unternehmungen vorwärts zu gehn, so giebt es dennoch einen höheren Wunsch für ihn: die Geschichte und die Bestimmung des Menschen kennen zu lernen, während die selbstsüchtigen Naturen, die in dichten Scharen seine Schritte umdrängen, nichts als ihre eignen erbärmlichen Erfolge im Auge haben.

Diese Idee ist die herrschende in Wahrheit und Dichtung, die Richtschnur für die Auswahl der einzelnen Episoden, welche er darin mittheilt: sie hängen durchaus nicht von dem äußeren Gewichte der Ereignisse, vom gesellschaftlichen Range der Persönlichkeiten, von der Höhe ihres Einkommens ab. Natürlich liefert das Buch so nur ein mageres Material für das, was wir ein „Leben Goethe's" nennen würden. Wenig Daten, keine Briefe, keine Details über seine dienstliche Stellung oder dergleichen, keine Enthüllungen über seine Ehe, ja der ganze zehn Jahre umfassende Zeitraum seines ersten Aufenthalts in Weimar, der thätigste seines Lebens, versinkt in Stillschweigen. Zuweilen werden einige Herzensverhältnisse, bei denen, wie die Leute

sagen, nichts herauskommt, mit der äußersten Wichtigkeit behandelt. Er überhäuft uns mit Einzelnheiten. Allerlei absonderliche Ansichten, Ideen über die Entstehung der Welt, Religionsbildungen eigener Erfindung, vorzüglich aber sein Verhalten ausgezeichneten Männern und entscheidenden geistigen Strömungen der Zeit gegenüber macht er zu Momenten, wo er sich am breitesten ausläßt. Seine Tag- und Jahrbücher, die italienische Reise, die Campagne in Frankreich und der historische Theil der Farbenlehre interessiren unter demselben Gesichtspunkte. In der letzteren wird in aller Kürze von Kepler, Roger Bacon, Galilei, Newton und Voltaire gesprochen, und der in dieser Abtheilung seines Buches liegende Reiz besteht darin, daß er einfach angiebt, welche Stellung diese Sterne der europäischen Gelehrtenwelt zu sich untereinander und dann zu ihm selber einnehmen. Er zieht eine Linie von Goethe zu Kepler, von Goethe zu Newton, und dies einfache Ziehen der Linie ist für den Mann und die Zeit die Lösung eines ungeheuren Problems. Solche Arbeit macht ihm Vergnügen wenn Iphigenie und Faust ihn nicht gerade fesseln, und sie kostet ihm nicht den kleinsten Theil jener erfinderischen Anstrengung, deren er bei Faust und Iphigenie benöthigt ist.

Der Gesetzgeber im Bereiche der Kunst ist selbst kein Künstler. War es, daß er zu viel wußte, daß sein scharfes Auge ihn zu sehr auf die kleinsten Symptome der Dinge hinlenkte, und daß mit dem Verluste der rechten Perspective der Blick für das Ganze abgeschwächt ward? — er ist fragmentarisch, er schreibt Gelegenheitsgedichte und abgerissene Gedanken, welche freilich nichts unberührt lassen. Setzt er sich hin, um ein Drama oder eine Erzählung zu schreiben, so sammelt und wählt er von tausend Seiten seine Beobachtungen und formt so geschickt, als ihm möglich ist, einen ganzen Körper daraus. Ein großer Theil derselben will sich nicht organisch in die Arbeit hineinfügen, er giebt sie deshalb in Gestalt loser Anhängsel, als Briefe, als Tagebücher oder dergleichen. Trotzdem bleibt auch jetzt noch eine

Menge übrig, die keinen Platz gefunden haben. Hier kann zuletzt nur der Buchbinder den Zusammenhang darstellen, und so, abgesehen von den überhaupt oft lose verknüpften Fäden der Composition, haben wir von ihm ganze Bände voll einzelner Paragraphen, Aphorismen, Xenien u. s. w.

Meiner Meinung nach war der weltliche Ton, in welchem er seine Erzählungen hält, wohlberechnet. Der Gang seiner eigenen Bildung hat ihn darauf geleitet. Es war die schwache Seite eines großartigen Gelehrten, welcher die Welt liebt, der er zu Dank verpflichtet ist. Er wußte, wo Bibliotheken, Gallerien, Werke der Baukunst, Laboratorien, Gelehrte zu haben waren, und verstand sie alle in Muße zu benutzen. Sein Vertrauen auf das Glück freiwilliger Armuth und Entblößung war kein allzu festes. Sokrates liebte Athen, Montaigne Paris, Madame de Staël sagte, daß sie nur an dieser Stelle verwundbar sei. Es ist ein Vergnügen, ihn hier zu beobachten. Jeder Genius ist gewöhnlich so schlecht mit dem Leben gestellt, so krank daran, daß man ihn gewiß überall anders lieber sähe, als gerade da, wo er sich befindet. Wie selten begegnen wir einem, der sich nicht unbehaglich fühlte und das Leben mit Schrecken ansähe. Ein Anflug von Schamröthe liegt auf dem Antlitze tüchtiger und anstrebender Männer, ihr Wesen hat etwas, als könnte leicht eine Carricatur daraus werden. Dieser Mann aber war in seiner Zeit und in der Welt ganz glücklich und zu Hause. Niemand war gleich ihm geschaffen, um zu leben, fand innigeren Genuß an diesem Spiele. Das Streben nach Bildung ist das innerste Leben seiner Werke und giebt ihnen ihre Gewalt. Die Idee der ewigen, von allem Irdischen losgelösten Wahrheit, ohne Gedanken, ob man selbst seine Rechnung dabei finde, ist höher. Höher, sich hinzugeben ganz dem Strome dichterischer Begeisterung. Dennoch, verglichen mit dem, was uns in England und Amerika Bücher zu schreiben antreibt steht Goethe's Motiv als das der Wahrheit da, und die Macht,

besitzt er, uns zu dem zu begeistern, was uns der Wahrheit näher bringt. Dem Buche hat er dadurch etwas von der Gewalt, etwas von der Würde zurückgegeben, welche in alten Zeiten den Zauber eines Buches bildeten.

Goethe, in ein Jahrhundert eintretend, in ein Land, in denen durch die Wucht übermäßiger Bildung jedes ursprüngliche Talent unter Büchern, unter mechanischen Hülfsmitteln, unter einem Uebermaße verschiedenartiger Anforderungen ersticken mußte, lehrte die Menschen, dies Gebirge von Einzelnheiten zu überwältigen und urbar zu machen. Ich stelle Napoleon neben ihn. Beide waren sie Repräsentanten der ungeduldigen Reaction der Natur gegen das ewige Zurschaustellen conventioneller todtgeborener Dinge und Gedanken; zwei kühne Realisten, die mit ihren Schülern, jeder seiner ihm eigenthümlichen Begabung nach, die Axt an die Wurzel jenes Baumes legten, dessen Früchte das leere Geschwätz der Parteien und der hohle Schein waren. Sie thaten es für ihre Zeit, für alle Zeiten. Freudig griff er sein Werk an ohne durch den Zuruf des Volkes aufgefordert zu werden; Willen und Methode wuchsen ihm aus dem eigenen Herzen. Mit einer Riesenlast belud er seine Schultern, nichts entmuthigte ihn, keine Ermüdung hemmte seine Schritte, daraus allein schöpfte er neue Kraft, daß er abwechselnd nicht immer ein und dasselbe verfolgte, und so arbeitete er achtzig Jahre lang mit jugendlichem Eifer seinem Ziele entgegen.

Das ist die letzte Lehre der heutigen Wissenschaft, daß die höchste Einfachheit des Organismus nicht durch wenige Elemente, sondern durch das complicirteste Zusammenwirken hervorgebracht wird. Von allen Creaturen ist der Mensch diejenige, zu deren Bildung das Meiste sich vereinigen muß: das einfachste Insect, volvox globator, steht ihm als Extrem auf der andern Seite gegenüber. Wir müssen es lernen, die ungeheure Erbschaft der alten und neuen Zeit zinsbringend anzulegen. Goethe lehrt uns, guten Muthes zu sein, er zeigt, daß wenn irgend eine

Epoche ungünstiger als die andere zu sein scheint, diese Mißgunst des Zeitalters für den allein eine Existenz hat, der sich verzagten Herzens ihr nicht entgegen wagt. Der Genius schreitet mitten im Sonnenscheine und im Gefühle der Harmonie sicher durch die tiefsten Finsternisse der Zeiten. Keine weltliche Macht kann die Menschheit und die Stunden des Tages in ihrem Gange aufhalten. Die Welt ist jung, große Männer vergangener Zeiten rufen uns zu mit freundlicher Stimme. Wir müssen heilige Schriften schreiben, um den Himmel und die irdische Welt aufs neue zu vereinen. Das Geheimniß des Genius ist, nicht zu dulden, daß eine Lüge für uns bestehen bleibe, Alles, dessen wir bewußt sind, zu einer Wahrheit zu machen, im Raffinement des modernen Lebens, in Kunst und Wissenschaft, in den Büchern und in den Menschen Glauben, Bestimmtheit und Vertrauen zu erwecken, und zu Anfang wie am Schluß, mitten auf dem Wege wie für endlose Zeiten jede Wahrheit dadurch zu ehren, daß wir sie nicht allein erkennen, sondern sie zu einer Richtschnur unsres Handelns machen.

## 2.

## Shakespeare, der Dichter.

Große Männer zeichnen sich mehr durch umfassenden Geist und durch die Höhe des Standpunktes aus, von dem sie herabschauen, als durch Originalität. Fordern wir jene Originalität, welche wie eine Spinne aus ihren eigenen Eingeweiden das eigene Gewebe zieht, welche selbst den Lehm findet, Steine daraus formt und das Haus aufrichtet, dann sind große Männer keineswegs original. Das Wesen wahrhaft werthvoller Originalität liegt nicht in der Unähnlichkeit mit andern. Der Held steht da, wo die Ritter am dichtesten stehen, mitten in der Fülle der Ereignisse sieht er, wonach die Menschen verlangen, ihre Sehnsucht theilend, ist sein Auge schärfer, reicht sein Arm weiter,

und so gelangt er ans Ziel, nach dem alle strebten. Je größer der Genius, um so tiefer ist er Andern verschuldet. Ein Dichter ist kein hirnloser Schwätzer, der herausplappert, was ihm gerade in den Sinn kommt, und der, weil er eben Alles vorbringt, endlich auch etwas Gutes sagt, sondern er ist ein Herz, innig verbunden mit seiner Zeit und seinem Vaterlande. Nichts Absonderliches, Phantastisches findet sich in seinen Werken, nein, lieblich und voll gemessenen Ernstes, beladen mit gewichtigen Ueberzeugungen, haben sie ein deutliches Ziel vor sich, auf das sie gerichtet sind, jedem Mann und jeder Classe zu ihrer Zeit verständlich.

Der Genius unseres Lebens leidet das Individuelle nicht und will nichts Individuelles groß wissen, es sei denn durch das Allgemeine. Keine Wahl giebt es für den Genius. Ein großer Mann schlägt nicht eines schönen Morgens die Augen auf und sagt: Ich fühle volles Leben in mir, ich will zur See und den antarktischen Continent entdecken, ich will heute des Cirkels Viereck finden, ich will alle Pflanzen der Welt durchforschen und ein neues Lebensmittel für die Menschheit zu Tage bringen, habe eine neue Architektur im Kopf, sehe eine neue mechanische Kraft vor mir; sondern mitschwimmend im Strome der Ereignisse, fühlt er sich vorwärts getrieben durch die Ideen und die Bedürfnisse seiner Zeitgenossen. Er steht, wo Aller Augen einen Weg verfolgen, alle Hände auf einen Punkt deuten, auf den er losgehen soll. Die Kirche hat ihn in ihren feierlichen Gebräuchen, ihrer Pracht großgezogen: er führt aus, was ihn ihre Musik lehrt, er baut die Kathedrale, deren sie zu ihren Gesängen und Processionen bedarf. Er findet sich im Kriegsgetümmel, das ihn bei Trompetengetön und unter Zelten erzog, und er verbessert die Taktik. Er sieht zwei Provinzen, die sich abquälen, Kohlen oder Mehl oder Fische von dem Flecke, wo sie gewonnen werden, zu dem hinzuschaffen, wo man sie braucht, und es gelingt ihm, eine Eisenbahn zu ziehen. Jeder

Meister fand seine Materialien vor. Seine Kraft lag darin, daß er sich Eins fühlte mit seinem Volke und die Materialien liebte, welche es ihm bereitete. Welche Kraftersparniß, welch ein Ersatz für die Kürze des Lebens! Alles wird ihm in die Hand gearbeitet. Die Welt hat ihn soweit seinen Weg getragen, das Menschengeschlecht ist ihm vorausgegangen, die Hügel hat es abgetragen, die Thäler ausgefüllt und die Flüsse überbrückt.*) Menschen, Nationen, Dichter, Handwerker, Frauen, alle waren thätig für ihn und er tritt ein, wo sie arbeiteten. Er wähle irgend ein anderes Ding, abseits vom allgemeinen Zuge, vom Gefühl des Volkes und von seiner Geschichte, und er hätte alles für sich allein zu thun; seine Kraft würde sich abnutzen an den ersten Vorbereitungen. Große geniale Kraft, das möchte man versucht sein zu behaupten, besteht durchaus nicht in Originalität, sondern darin, daß man empfange von den Andern, die Welt Alles thun lasse und dem Geist der Stunde den Weg nicht versperre, wenn er durch unsere Seele geht.

Shakespeare's Jugend fiel in eine Zeit, in der das englische Volk mit Ungestüm dramatische Vorstellungen verlangte. Der Hof, leicht durch politische Anspielungen beleidigt, versuchte sie zu unterdrücken. Die energische und sich ausbreitende Partei der Puritaner, ebenso die religiös Gesinnten in der anglikanischen Kirche wollten sie zu Boden halten; aber das Volk verlangte danach. Gasthöfe, Häuser ohne Dach und extemporirte Gerüste auf Landjahrmärkten gaben die allezeit fertigen Theater ab, wo die herumziehenden Schauspieler auftraten. Das Volk hatte den neuen Genuß einmal geschmeckt, und wie wir heutzutage unsere Hoffnungen getäuscht sähen, wenn wir die Zeitungen unterdrücken wollten — auch der mächtigsten Partei gelänge das nicht — so konnten damals weder König noch Prälaten oder Puritaner, allein oder im Bunde miteinander, ein Organ unterdrücken,

*) Jesaias 40, 4.

welches Ballade, Epos, Volksversammlung, Vorlesung, Polichinell und Buchhandlung, Alles zu Einer Zeit war. Wahrscheinlich fanden König, Prälaten und Puritaner, jeder seine eigene Rechnung darin. Aus allen Gründen war es zu einem Nationalinteresse geworden, wenn es auch nicht so sehr hervortrat, daß irgend ein großer Gelehrter daran gedacht hätte, von ihm in einer Geschichte Englands zu handeln; allein deshalb war es doch um kein Pünktchen weniger bedeutend, weil es billig und nicht viel wichtiger als ein Bäckerladen war. Der beste Beweis seiner Lebenskraft ist der auf diesem Felde plötzlich aufschießende Wuchs von Schriftstellern: Kyd, Marlow, Greene, Jonson, Chapman, Dekker, Webster, Heywood, Middleton, Peele, Ford, Massinger, Beaumont und Fletcher.

Das Theater muß im sicheren Besitze des öffentlichen Interesses sein, dies ist die erste Bedingung für den Dichter, welcher für dasselbe arbeitet. Mit müßigen Versuchen verliert er keine Zeit; Publicum und Erwartung sind vorhanden. Bei Shakespeare kommt noch mehr zusammen. Als er Stratford verließ und nach London kam, gab es eine große Masse von Theaterstücken aller Zeiten und Autoren, welche man handschriftlich besaß und abwechselnd auf die Bretter brachte. Da ist die Erzählung von Troja, welche sich die Zuhörer einmal alle Woche gefallen lassen; Julius Cäsar's Tod und andere Geschichten aus dem Plutarch, deren man niemals müde wird; ein ganzes Brett voll englischer Geschichten von den Chroniken von Brut und Arthur an herunter bis auf die königlichen Henrys, die man mit Begierde anhört; endlich eine Reihe jammervoller Tragödien, lustiger italiänischer Erzählungen und spanischer Abenteuer, welche alle Lehrjungen in London auswendig wissen. Diese ganze Masse ist von einem jeden Schauspieldichter mit mehr oder weniger Geschick behandelt worden, und das beschmutzte, zerrissene Manuscript hat der Souffleur in Händen. Nun ist es unmöglich, zu bestimmen, wer sie zuerst

schrieb. Sie sind so lange Zeit Eigenthum des Theaters gewesen, so viel auftauchende Genies haben daran geändert und sie erweitert, eine Rede oder eine ganze Scene eingeschoben oder einen Gesang hinzugefügt, daß kein Einzelner mehr auf diese Arbeit so Vieler Autorrechte geltend machen kann. Glücklicherweise begehrt das auch niemand. Auch jetzt legt keiner mit diesen Ansprüchen die Hand darauf. Der Leser sind wenige, der Zuschauer und Hörer viele. Wo sie liegen, da sind sie am besten aufgehoben.

Shakespeare betrachtete, ganz wie seine Collegen, diese sämmtlichen alten Stücke als ein unbenutztes Capital, mit dem er ohne Umstände schalten und walten durfte. Hätte man die Taschenspielerkünste zur Anwendung bringen müssen, in deren Grenzen die moderne Tragödie eingeengt ist, so wäre nichts zu machen gewesen. Das wilde, warme Blut des lebendigen Englands pulsirte im Schauspiel, wie in den Straßenballaden, und verlieh seiner hoch über die Wirklichkeit fliegenden, prachtvollen Phantasie den Grund und Boden, dessen sie bedurfte. Der Dichter muß volksthümliche Ueberlieferungen unter seinen Füßen haben, auf ihnen arbeitet er und sie geben wiederum seiner Kunst ein Maß, das sie nicht überschreiten darf. So bleibt er mit seinem Volke in Verbindung, so werden ihm die Grundmauern seines Gebäudes gegeben, und indem so viel für ihn gethane Arbeit ihm überliefert wird, darf er sich, wie es ihm zusagt, und in voller Kraft der Kühnheit seiner Phantasie überlassen. Kurz, was die Sculptur dem Tempel schuldet, das schuldet der Dichter seiner Fabel. Aegyptische und griechische Sculptur wuchs auf als eine Dienerin der Baukunst. Sie war die Verzierung der Tempelmauer: zuerst ein rohes, an den Giebeln eingegrabenes Relief; kühner geworden, ward ein Arm oder ein Kopf von der Mauer aus vorgestreckt, während die Gruppen noch mit Rücksicht auf das Gebäude, das auf diese Weise einen Rahmen für die Figuren abgab, geordnet waren;

und als zuletzt die größte Freiheit im Stil und in der Behandlung erreicht war, nöthigte der vorherrschende Genius der Baukunst noch immer zu einer gewissen Ruhe und Haltung in den Bildwerken. Sobald diese jedoch selbständige Arbeiten werden, ohne Bezug auf Tempel und Paläste, beginnt die Kunst zu sinken. Einfälle, Seltsamkeiten und Aeußerlichkeiten treten an die Stelle der alten Mäßigung. Dieses Gegengewicht,*) welches der Bildhauer in der Baukunst fand, fand die gefährliche Erregbarkeit des poetischen Talents in dem aufgehäuften dramatischen Material, an welches das Volk bereits gewöhnt war und dem eine Art Vortrefflichkeit innewohnte, welche kein einzelner Genius, wäre er auch noch so außerordentlich, schöpferisch hervorzubringen hoffen durfte.

Angesichts dessen, was Thatsache ist, stellt sich heraus, daß Shakespeare nach allen Seiten hin verschuldet war, und Alles, was er vorfand, zu benutzen verstand. Wie weit dies ging, mag aus Malone's mühsamer Berechnung bezüglich des ersten, zweiten und dritten Theils von Heinrich VI. ersehen werden: ein Stück, „in welchem von 6043 Versen 1771 von irgend einem Vorgänger Shakespeare's geschrieben, 2373 von ihm selbst verbessert und 1899 ganz und gar sein Eigenthum waren.“ Und die vorhergehende Untersuchung läßt kaum ein einziges Drama zu, dessen Erfindung völlig ihm gehörte. Malone's Urtheil ist ein wichtiges Actenstück zur äußeren Geschichte des Dichters. In Heinrich VIII. glaube ich selber deutlich den ursprünglichen Fels herausragen zu sehen, auf welchen Shakespeare's eigene, bessere Erdschicht gebreitet wurde. Das erste Stück schrieb ein gedankenreicher, begabter Mann, allein sein Gehör war fehlerhaft. Ich kann seine Verse unterscheiden und ihren Rhythmus wohl herauserkennen. Man sehe Wolsey's Monolog und die folgende Scene mit Cromwell, wo

*) Balancing-wheel, Schwungrad, Theil der Dampfmaschine, welcher ihre Bewegung regulirt.

statt Shakespeare's Silbenmaß (dessen Geheimniß darin besteht, daß der Gedanke den Rhythmus entstehen läßt und das Lesen nach dem Sinne ihn am besten herausbringt) die Verse nach einem gegebenen Schema gebaut sind und der Vers eben einen Anflug von Kanzelberedsamkeit hat. Doch enthält das Stück bei all seinen Längen unverkennbare Züge von Shakespeare's Hand, und einige Stellen, der Bericht zum Beispiel über die Krönung, sind wie Autographen. Was nichts taugt, die schmeichelhafte Begrüßung der Königin Elisabeth, hat einen schlechten Rhythmus.

Shakespeare erkannte, daß die Ueberlieferung eine bessere Fabel biete, als bloße Erfindung sie zu geben im Stande sei. Büßt er so an seinem Ruhm als Erfinder ein, so vermehrte er auf diesem Wege doch seine Hülfsmittel. Damals war unser verdrießliches Verlangen nach Originalität nicht so lästig als heutzutage. Damals gab es noch keine Schriftsteller für alle Welt. Das allgemeine Lesen, die wohlfeile Presse waren unbekannte Dinge. Tritt ein großer Dichter in einer Zeit auf, wo man keine Schriftstellerei treibt, dann saugt er weit in seinem Umkreise alles Licht auf, wo es auch strahle. Jeden Edelstein von einem Gedanken, jede Blüthe des Gefühls dem Volke darzubringen, ist seine schöne Sendung: er kommt, um Erinnerung und Erfindung gleichmäßig zu verwerthen. Deshalb kümmert es ihn wenig, aus welcher Quelle ihm die Gedanken zufließen, ob er sie durch Uebertragung, Ueberlieferung auf seinen Reisen in fremden Ländern oder aus eigener Begeisterung schöpfte. Woher er sie gewinnt, seinem unkritischen Publikum sind sie gleich willkommen. Ja, er borgt sie in nächster Nähe. Auch andere Männer bringen so gut als er weise Dinge vor, aber sie sagen sie unter vielem Unnützen und wissen selbst nicht, was sie Weises gesprochen haben; er aber erkennt das echte Gestein an seinem Glanze und weist ihm einen Ehrenplatz an, wo er es auch immer gefunden habe.

Das war Homer's glückliche Stellung vielleicht, so standen Chaucer und Saadi. Sie fühlten, daß der gesammte Witz ihr Witz sei, sie sind Bibliothekare und Historiographen, wie sie Dichter sind. Jeder Sänger war Erbe und Disponent aller der hundert Erzählungen der Welt:

Presenting Thebes' and Pelops' line,
And the tale of Troy divine.

Chaucer's Einfluß ist in unserer ganzen früheren Literatur auffallend ersichtlich, und mehr neuerdings haben sich nicht nur Pope und Dryden an ihn angelehnt, sondern durch den ganzen Kreis der englischen Schriftsteller zieht sich eine große, niemals anerkannte Schuld gegen ihn, welche leicht aufzuspüren ist. Es entzückt uns diese Fülle, von der so viele andere ihren Unterhalt nehmen. Und doch entlehnte Chaucer selbst im großartigsten Maßstabe; fortwährend scheint er durch Lydgate und Caxton den Guido von Colonna ausgebeutet zu haben, dessen lateinischer Roman vom trojanischen Kriege wiederum eine Compilation aus Dares Phrygius, Ovid und Statius war. Dann sind auch Petrarcha, Boccaz und die provençalischen Dichter seine Wohlthäter; der Roman von der Rose ist nichts als eine verständige Uebertragung von Wilhelm von Lorris und Johann von Meung; Troilus und Cressida aus Lollius von Urbino; „der Hahn und der Fuchs" aus den Lais von Marie von Frankreich; „das Haus des Ruhmes" aus dem Französischen oder Italiänischen, und den armen Gower benutzt er, als wäre der nur die Ziegelhütte oder der Steinbruch, aus dem er seine Häuser baut. Er stiehlt mit der Entschuldigung, daß das, was er sich aneignete, da, wo er es fände, werthlos sei, da aber, wo er es anbringe, größten Werth erhielte. Es ist bei den Schriftstellern eine Art praktischer Regel geworden, daß, wer sich einmal befähigt gezeigt hat, selbst Originales zu schaffen, hinfort auch die Werke Anderer auf discrete Weise bestehlen dürfe. Der Gedanke ist Eigenthum dessen, der ihn zu repräsentiren vermag, nicht weniger dessen,

der ihm eine würdige Stelle anweisen kann. Eine gewisse Plumpheit verräth den Gebrauch erborgter Gedanken, wissen wir aber mit ihnen umzugehen, dann werden sie unser Eigenthum.

So ist denn alle Originalität relativ. Jeder Denker blickt hinter sich. Das gelehrte Mitglied der Gesetzgebung zu Westminster oder Washington spricht sein Votum aus und giebt es für Tausende ab. Man zeige uns die Versammlung derer, deren Interesse er vertritt, und die unsichtbaren Canäle, durch welche ihre Wünsche zum Senator gelangen, die Menge praktischer und kenntnißreicher Männer, welche durch Correspondenz oder im Gespräch die Beweismittel, Anekdoten und Gutachten ihm zukommen lassen, und es wird seinem glänzenden Auftreten und seiner Widerstandskraft etwas von ihrem Eindrucke geraubt werden. Wie Sir Robert Peel und Mr. Webster für Tausende ihre Stimme geben, so denken Rousseau und Locke für Tausende, und so lagen rings um Homer, Menu, Saadi oder Milton die Brunnen, aus denen sie schöpften: Freunde, Verehrer, Bücher, Ueberlieferungen, Sprüchwörter — alle verloren — die aber, hätten wir sie vor uns, das Wunder geringer scheinen ließen. Sprach ein Barde mit Autorität? Fühlte er sich durch einen Nebenbuhler überboten? Diese Appellation geht an das Gewissen des Schriftstellers. Giebt es schließlich ein Delphi, das man nach jedem Gedanken oder Dinge befragen könnte, ob sie in Wahrheit sich so verhielten, ja oder nein? — das eine Antwort gäbe, auf die man sich verlassen könnte? Aber wie sehr ein solcher Mann sich als den Schuldner fremden Witzes fühlen mochte, niemals würde ihm dies das Bewußtsein seiner Originalität vernichten, denn alle Hülfsleistungen der Bücher und anderer Seelen sind nichts als ein leichter Rauch, den er in die Luft pafft, gegenüber jener geheimsten Wahrheit, die seine Vertraute ist.

Leicht ist es, zu erkennen, daß Alles, was in der Welt jemals am besten geschrieben und gethan ward, nicht Eines Mannes Werk war, sondern durch weitverzweigte, gemeinschaft-

liche Arbeit, wo Tausend wie Einer, alle von Einem Impulse getrieben, die Hand anlegten, zu Stande kam. Unsere englische Bibel ist ein wunderbares Specimen der Kraft und der Musik unserer Sprache; aber nicht Ein Mann, Eine Zeit brachten sie hervor, die Jahrhunderte und die Kirchen brachten sie zur Vollkommenheit. Zu jeder Zeit gab es irgend eine Uebersetzung. Die Liturgie, ihrer Energie und ihres Pathos wegen bewundert, ist eine Blumenlese der Frömmigkeit, gesammelt von Menschenaltern und von Nationen, eine Uebertragung der katholischen Gebete und Gebräuche, alle in Eins genommen, der Gebete ferner und der Meditationen aller Heiligen und Kirchenschriftsteller aus der ganzen Welt während langer Zeiträume. Grotius macht dieselbe Bemerkung in Betreff des Vaterunsers, daß seine einzelnen Sätze schon zu Christi Zeiten im rabbinischen Ritus zu finden sind. Er aber las die Goldkörner heraus. Die kräftige Sprache des common law, die eindringliche Ausdrucksweise unserer Gerichtshöfe, die Genauigkeit und handgreifliche Wahrheit der gesetzlichen Entscheidungen verdanken wir dem Zusammenwirken der scharfsehenden, gemüthskräftigen Männer, welche in den Ländern lebten, wo diese Gesetze Gültigkeit haben. Die Uebersetzung des Plutarch gewinnt ihren ausgezeichneten Werth dadurch, daß Uebersetzung auf Uebersetzung erschien. Es gab Zeiten, wo es gar keine gab. Alle wahrhaft dem Idiom entsprechenden, nationalen Phrasen sind beibehalten, alle andern allmählich ausgesondert und beseitigt. Ein ähnlicher Proceß ging vor langen Zeiten mit den Originalen dieser Bücher vor. Die Welt nimmt sich Freiheiten heraus mit Weltbüchern. Die Vedas, Aesop's Fabeln, Tausend und eine Nacht, der Cid, die Iliade, Robin Hood, die Gesänge der Minstrels sind nicht Werke Einzelner. Bei den Compositionen solcher Werke denkt die Zeit, denkt der Markt, der Maurer, der Zimmermann, der Kaufmann, der Landmann, der Stutzer auf der Straße, alle denken für uns. Jedes Buch beschenkt seine Zeit mit einem brauch-

baren Worte, jedes Gesetz, jeden Handel, jede Thorheit des Tages thut desgleichen, und der Genius, allumfassend seinem innersten Wesen nach, den keine Furcht, keine Scham abhält, seine Originalität der Originalität Aller zu verdanken, ist für das folgende Zeitalter die Verkörperung seines eigenen.

Dank den Nachforschungen der Alterthumsforscher und der Shakespeare-Gesellschaft können wir die Fortschritte des englischen Dramas von den in den Kirchen und durch Geistliche aufgeführten Mysterien bis zu seiner Ablösung von der Kirche verfolgen, haben wir die weltlichen Schauspiele von Ferrex und Porrex und Gammer Gurtons Nadel bis zu der Zeit, wo die von Shakespeare veränderten, umgearbeiteten und schließlich zu seinem Eigenthum gewordenen Stücke von den Brettern Besitz nahmen, sämmtlich bei einander. Stolz auf diesen Erfolg und angestachelt durch das sich steigernde Interesse am Gegenstande, hat man keinen Bücherkram, keinen Kasten, keine Bodenkammer undurchsucht gelassen und manches Heft vergilbter Rechnungen durchblättert, welche sonst dem Staub und den Würmern anheimgefallen wären; so begierig war man hinter der Entdeckung her, ob der junge Shakespeare wilddiebte, ob er die Pferde am Theatereingange hielt, ob er eine Schule besuchte und warum er in seinem letzten Willen seinem Weibe Anna Hathoway nur das zweitbeste Bette vermachte.

Es liegt etwas Rührendes in der Narrheit, mit welcher das laufende Zeitalter in den Gegenständen vorgreift, auf die alle Kerzen ihren Schimmer fallen lassen, auf die alle Augen gerichtet sind; in der Sorge, mit der es jede Lappalie, betreffend die Königin Elisabeth, den König Jakob, die Essex, Leicester und Burleigh einträgt, während es nicht mit einer einzigen brauchbaren Notiz den Gründer einer andern Dynastie berührt, welche allein daran Schuld sein wird, daß man sich einst an die Dynastie der Tudor erinnert, — den Mann, welcher, genährt von seiner Begeisterung, die ganze sächsische

Rasse in sich trägt, an dessen Gedanken das erste Volk der Welt noch für einige Menschenalter zu zehren hat, sorgsam die Richtung innehaltend, die es durch ihn empfing, und keine andere. Niemand sah es dem Volksschauspieler an, daß er der Dichter des Menschengeschlechts war, und das Geheimniß ward von den Dichtern und geistreichen Männern seiner Zeit eben so treulich gewahrt, als von den Hofleuten und dem gedankenlosen Haufen. Bacon, welcher das Facit des menschlichen Verstandes in seinem Zeitalter zog, erwähnt niemals seinen Namen. Ben Jonson, obgleich wir seine wenigen Worte des Lobes und der Anerkennung um und um gewandt haben, ahnte nicht, wie elastisch dieser Ruhm sein würde, dessen erstes Vibriren mit ihm beginnt. Er hielt das dem Dichter gespendete Lob ohne Zweifel für ein äußerst reichliches und sich selber, das ist keine Frage, für den besseren Dichter.

Wenn Witz nöthig ist, wie das Sprüchwort sagt, um Witz zu erkennen, so hätte Shakespeares Zeit befähigt sein sollen, Shakespeare's Witz zu begreifen. Sir Henry Wotton ward vier Jahre nach ihm geboren und starb dreiundzwanzig Jahre nach seinem Tode. Unter seinen Correspondenten und Bekannten finde ich folgende Namen: Theodor Beza, Isaac Casaubon, Sir Philipp Sidney, Earl von Essex, Lord Bacon, Sir Walter Raleigh, John Milton, Sir Henry Vane, Isac Walton, Doctor Donne, Abraham Cowley, Bellarmine, Charles Cotton, John Pym, John Hales, Kepler, Vieta, Albericus Gentilis, Paul Sarpi, Arminius. Mit diesen allen stand er nachweislich in Verkehr, ohne andere aufzuzählen, welche er ohne Zweifel sah — Shakespeare, Spenser, Jonson, Beaumont, Massinger, die beiden Herberts, Marlow, Chapman und die übrigen. Seit jener Constellation großer Männer, welche zu Perikles' Zeiten in Griechenland erschien, gab es nirgends einen solchen Kreis. Dennoch waren sie nicht genial genug, um den besten Kopf des Universums herauszufinden. Unseres Dichters Maske war undurch-

dringlich. In allzugroßer Nähe sieht man den Berg nicht. Eines Jahrhunderts bedurfte es, nur um Shakespeare in Verdacht zu bringen, und nicht weniger als zwei Jahrhunderte mußten nach seinem Tode verstreichen, bis eine seiner würdige Kritik auftauchte. Erst heute ist es möglich, die Geschichte Shakespeare's zu schreiben. Denn er ist der Vater der Deutschen Literatur; mit der Einführung Shakespeare's in Deutschland durch Lessing, und der Uebersetzung seiner Werke durch Wieland und Schlegel war jener plötzliche Aufschwung der Deutschen Literatur aufs innigste verbunden. Erst das neunzehnte Jahrhundert, dessen speculirender Genius eine Art lebendigen Hamlets ist, konnte der Tragödie Hamlet so bewundernde Leser geben. Jetzt sind Literatur, Philosophie und Gedanke shakespearisirt. Seine Seele ist der Horizont, über den wir heute nicht hinaus sehen. Seine Rhythmen haben unser Ohr zur Musik erzogen. Coleridge und Goethe sind die einzigen Kritiker, welche unsern Ueberzeugungen mit vollkommener Treue Ausdruck gegeben haben, aber in der Seele aller Gebildeten lebt die stillschweigende Anerkennung von Shakespeare's überragender Macht und Schönheit, welche, wie das Christenthum, unserer Zeit ihren Inhalt und ihre Stärke verleiht.

Die Mitglieder der Shakespeare-Gesellschaft haben ihre Untersuchungen nach allen Seiten hin ausgedehnt, die fehlenden Daten angemerkt und Preise ausgesetzt für jeden Resultate verheißenden Nachweis: und wie gering war der Erfolg! Einige Beiträge von Wichtigkeit für die Geschichte der englischen Bühne ausgenommen, welche ich bereits erwähnte, hat sich weniges Thatsächliche über das Vermögen, so wie Allerlei über die Geschäftsverhältnisse des Dichters ergeben. Es gewinnt den Anschein, daß sein Antheil am Blackfriarstheater von Jahr zu Jahr bedeutender ward, daß die Garderobe und andere Pertinentien ihm gehören, daß er mit seinem Gewinn als Schriftsteller und Actionär ein Besitzthum in

seiner Vaterstadt käuflich an sich brachte, daß er das beste Haus in Stratford bewohnte, daß er mit den Aufträgen seiner Nachbarn zu London betraut war, wie zum Beispiel in Darlehnsgeschäften und dergleichen, und daß er ein wirklicher Landbauer war. Als er am Macbeth arbeitete, verklagte er Philipp Rogers vor dem Schuldgerichte zu Stratford wegen einer Forderung von 35 Sch. 10 Pf. für Korn, das er ihm zu verschiedenen Zeiten geliefert. In jeder Hinsicht zeigt er sich als einen guten Hauswirth, ohne im Rufe excentrischen Wesens oder der Geneigtheit zu Ausschweifungen zu stehen. Er war ein wohlmeinender Mann, Schauspieler und Mitbesitzer des Theaters, in keiner auffallenden Weise von den andern Schauspielern und Vorständen unterschieden.

Ich gebe zu, wie wichtig es sei, hierüber ins Klare gekommen zu sein; es war wohl der Mühe werth, die man sich deshalb gegeben hat. — Indessen, hat man durch solche Nachforschungen auch diese und jene Bruchstücke gerettet, welche uns über Shakespeare's äußere Verhältnisse belehren, welches Licht werfen sie auf die unendliche Gabe der Erfindung, die mit geheim magnetischer Kraft uns zu ihm hinzieht? Wir sind doch die ungeschicktesten Geschichtsschreiber. Chroniken machen wir über Herkunft, Geburt, Geburtsort, Schule, Schulfreunde, Geldgewinn, Heirath, Herausgabe von Büchern, Berühmtheit und Tod, und sind wir endlich zu Ende gekommen, so scheint zwischen unserem Geschwätz und dem Sohne der Gottheit nicht ein Fünkchen von Zusammenhang zu walten, und wenn wir den modernen Plutarch aufschlagen und das erste beste Leben darin durchlesen, so würden Shakespeare's Dichtungen eben so gut dazu passen, als gerade zu dem seinigen. Es liegt im Wesen der Dichtkunst, daß sie, wie der Regenbogen, das Kind des Wunders, aus dem Unsichtbaren entspringend, alle Vergangenheit vernichtet und alle Geschichte zurückweist. Malone, Warburton, Dyce und Collier haben ihr Oel vergeblich verbrannt. Die berühmten Theater Coventgarden,

Drurylane, the Park*) und Tremont**) haben vergeblich Beistand geleistet. Betterton, Garrick, Kemble, Kean und Macready weihten ihr Leben diesem Genius; ihn bekränzen sie, ihn beleuchten sie, ihm folgen sie, ihn stellen sie dar — der Genius kennt sie nicht. Die Rede beginnt; ein goldenes Wort springt hervor, unsterblich, mitten aus diesem gemalten Coulissenkram, erfüllt uns mit süßen Qualen und winkt uns hinauf zu des Dichters unerreichbarer Heimath. Ich erinnere mich, einst den Hamlet von einem berühmten Schauspieler gesehen zu haben, dem Stolze der englischen Bühne, und Alles, das mir noch von jenem Abend her und dem berühmten Tragöden zurückblieb, ist etwas, woran der Mann keinen Antheil hatte: Hamlets Frage an den Geist,

Was mag das bedeuten,
Daß Du, ein todter Leichnam, ganz in Stahl
Des Mondes Schimmer also wieder aufsuchst?

Diese Phantasie, welche das enge Zimmer, in dem sie schreibt, zum Weltall erweitert, und es mit Personen, deren jede ihren bestimmten Platz hat, anfüllt, drängt das gesammte reale Dasein so leicht in die Strahlen des Mondes zusammen!***) Solche Züge von Zauberei machen für uns alle Theaterillusion zu nichte. Kann mir irgend eine Biographie Auskunft geben über die Gefilde, in welche uns der Sommernachtstraum versetzt? Machte der Dichter etwa einem Notar oder Küster oder einem Bevollmächtigten geheime Mittheilungen über die Entstehung dieser zarten Schöpfung? Der Wald von Arden, die leichten Lüfte von Scone Castle, der Mondschein in Portia's Villa, die „verlassenen Höhlen und stillen Einöden“ in Othello's Gefangenschaft — wo ist der angeheirathete Verwandte oder Großenkel, wo sind die Rechnungen des Schatzmeisters, wo der Brief an

*) In Newyork, brannte bereits vor 20 Jahren ab.

**) In Boston. Jetzt eine Baptistenkirche.

***) Emerson will sagen, daß der Dichter den Mondschein so zum Repräsentanten der ganzen wirklichen Welt mache gegenüber dem Geisterreiche des todten Dänen.

einen guten Freund, der ein Wort von diesen überirdischen Geheimnissen wüßte? Sprechen wir es endlich aus: in diesen Dramen, wie bei allem Großen der Kunst — in den cyklopischen Bauwerken Egyptens und Indiens, in den Steingebilden des Phidias, den gothischen Münstern, den italiänischen Gemälden, den Balladen Spaniens und Schottlands, — zieht der Genius die Leiter nach sich in die Höhe, sobald die Generation, die diese Werke werden sah, auf zum Himmel steigend einer neuen Platz macht, welche zwar die Werke sieht, jedoch vergeblich nach ihrer Geschichte fragt.

Shakespeare allein schrieb Shakespeare's Lebensbeschreibung, und er kann nichts aussprechen, er sage es denn zu dem Shakespeare, den wir selber in uns tragen, das heißt zu der Stunde, wo wir ihn am meisten fühlen und zu verstehen befähigt sind. Aber freilich, er erzählt uns nicht vom Dreifuße herab allerlei kleine Geschichten über seine Begeisterung. Man lese die alten Documente, ausgerungen, analysirt und verglichen durch Colliers und Dyce's Arbeitsamkeit, und man lese dann des Dichters himmlische Sprüche, Meteorsteine, vom Himmel gefallen, die nicht unsere Erfahrung, sondern der Mensch in unserer Brust als Worte des Schicksals annimmt: paßt eines zum andern? können jene irgendwie für diese in Rechnung kommen? und woraus schöpfen wir die beste historische Einsicht in den Mann?

Aus dieser Quelle jedoch, indem wir bei aller Kargheit äußerlich historischer Nachrichten, Shakespeare selbst, an Aubry's und Rowe's Stelle, zum Schreiber seiner Geschichte machen, schöpfen wir auch dem Stoffe nach die thatsächlichste Belehrung darüber, wie sein Charakter und seine Verhältnisse waren, und überhaupt das, was bei persönlicher Begegnung mit ihm uns am wichtigsten zu wissen wäre. Wir besitzen eine Beglaubigung seiner Ueberzeugungen in jenen Fragen, welche an jedes Menschen Herz anklopfen und Antwort verlangen über Leben und Tod, über die

Liebe, über Reichthum und Armuth, über den Gewinn des Lebens und die Wege, wie wir ihn erreichen, über den Charakter der Menschen und die verborgenen und offen daliegenden Einwirkungen auf ihr Schicksal, endlich über jene geheimnißvollen und dämonischen Mächte, welche unseres Wissens spotten und dennoch ihre Bosheit und ihr Gift in unsere glücklichsten Stunden einschmuggeln. Wer las jemals seine Sonette und fand nicht in ihnen unter Masken, welche dem Verständnisse keine Masken sind, den Verlust der Freundschaft und der Liebe, den der Dichter enthüllt? — fand nicht das Ineinanderfließen der Gefühle des empfindsamsten und zugleich des tiefsinnigsten der Menschen? Welcher Zug seines geheimsten Lebens bleibt unausgesprochen in seinen Dramen? Aus seinen inhaltreichen Portraits von Edelleuten und Königen erkennen wir, was ihm zusagte im Umgange mit der Welt, sein Entzücken an einem dichten Kreise von Freunden, an reichlicher Gastfreundschaft, an liebreicher Vertheilung von Geschenken. Timon, Warwick, Antonio, der Kaufmann, die laß für sein großes Herz Zeugniß ablegen. Shakespeare ist kein Unbekannter für uns; im Gegentheil, er ist die einzige Persönlichkeit der ganzen neuen Geschichte, die wir kennen. Welche Fragen in Bezug auf Moral, Sitte, Haushalt, Philosophie, Religion, Geschmack und Lebensweisheit hat er unbeantwortet gelassen? Welches Geheimniß, das er uns nicht erkennen lehrte? Welches Geschäft, welches Amt, welches Feld menschlicher Thätigkeit bleibt unerwähnt von ihm? Welchen König hat er nicht königlich auftreten gelehrt, wie Talma Napoleon unterrichtete? Welches Mädchen fand ihn nicht zarter als seine zartesten Gefühle? welcher Jüngling nicht in ihm seine liebenden Gedanken voller wieder als im eigenen Busen? Welcher Weise erkannte Shakespeares Augen nicht als schärfer als die seinigen? Welcher Gentleman sah nicht, daß Shakespeare noch sicherer als er, scharf und zurückhaltend aufzutreten verstehe?

Einige Kritiker von Tüchtigkeit und feinem Gefühl wollen nur die Beurtheilungen Shakespeare's gelten lassen, welche einfach bei seinem Verdienst als dramatischer Schriftsteller stehen bleiben. Sie glauben, daß er fälschlich als Dichter und Philosoph in Betracht gezogen werde. Ich stelle seine Verdienste um das Drama eben so hoch als sie, aber sie stehen mir trotzdem in zweiter Linie. Er war ein Mann, angefüllt bis zum Rande, der sich auszusprechen sehnte; ein Hirn, Gedanken und Bilder ausathmend, dem, nach einem Auswege suchend, das Drama gerade zur Hand war. Wäre Shakespeare weniger gewesen, als er war, dann hätten wir zu erwägen, wie weit er seinen Platz ausfüllte, wie hoch er als dramatischer Dichter stand, und er wäre der erste der Welt. Es ergiebt sich jedoch, daß das, was er zu sagen hat, allzu gewichtig ist, um nicht vom bloßen Träger dieser Gedanken die Aufmerksamkeit auf ihren Schöpfer abzulenken. Es ergeht ihm wie einem Heiligen, dessen Leben in alle Sprachen übersetzt, in Lieder und in Bilder gebracht und in Sprichwörter zerstückelt wird, bis endlich der Zufall, welcher den Meinungen des heiligen Mannes die Form eines Gespräches, oder Gebetes, oder Gesetzbuches gab, bedeutungslos erscheint im Vergleiche zu ihrer universellen Anwendung. So verhält es es sich mit Shakespeare dem Weltweisen und seinem Buche des Lebens. Er schrieb die Grundmelodie all unserer modernen Musik, den Text des modernen Lebens, den Inhalt der Sitten. Er zeichnete die Engländer und Europäer, die Väter der Amerikaner, er zeichnete den Menschen, beschrieb den lichten Tag und was in ihm gethan wird, er las in den Herzen der Männer und Frauen als in offenen Büchern, ihre Rechtschaffenheit, ihre Nebengedanken, ihre Listen, Listen der Unschuld, und die Uebergänge, auf denen Laster und Tugend so unmerklich zu dem werden, was ihr Gegentheil ist. Er unterschied in den Zügen des Kindes des Vaters und der Mutter Antheil und zog die zarten Grenzscheiden von Freiheit und Schicksal. Er kannte

die Gesetze der Unterdrückung, welche die Polizei der Natur bilden, und Alles, was süß, und Alles, was furchtbar ist im Geschick der Menschen, lag da vor seiner Seele, so wahr, aber auch so sanft wie eine Landschaft vor unsern Augen. Und die Wichtigkeit dieser Lebensweisheit läßt alle Form, sei es Drama oder Epos, zurückstehen als etwas Gleichgültiges. Als wenn es auf die Papiersorte ankäme, worauf eines Königs Botschaft niedergeschrieben ist!

Wollte man Shakespeare mit andern ausgezeichneten Autoren in dieselbe Kategorie bringen, so könnte man ihn eben so gut zum großen Haufen des Volkes rechnen. Er ist unbegreiflich weise; der Andern Weisheit begreift man es. Ein verständiger Leser kann sich gewissermaßen in Plato's Gehirn einnisten und von da heraus denken, nicht aber in das Shakespeare's. Wir bleiben stets nur im Vorhofe. In der Ausführung wie in der Erfindung ist er einzig. Niemand kann sich einen höheren Grad beider vorstellen. Er war die fernste Grenze des Kunstverstandes, die mit Individualität verträglich ist; der tiefsinnigste der Autoren, stand er gerade auf der äußersten Linie dessen, was sich durch Schriftstellerei erreichen läßt. Gepaart mit dieser Lebensweisheit ist gleiche lyrische Begabung und Phantasie. Er umkleidete die Geschöpfe seiner Märchen mit Gestalt und Gefühlen, als wären es Leute, welche mit ihm unter einem Dache wohnten. Wenige Männer, welche in Wirklichkeit lebten, ließen ein so bestimmtes Bild ihres Charakters zurück als diese Fictionen. Und sie redeten eine Sprache, eben so melodisch als charakteristisch. Dennoch verführte ihn sein Talent niemals dazu, sich prunkhaft auszubreiten, eben so wenig schlug er immer nur ein und dieselbe Saite an.

Ein allgegenwärtiges Gefühl des Menschlichen stellt seine gesammten Fähigkeiten auf gleiche Höhe. Gieb einem talentvollen Manne eine Geschichte zu erzählen, seine Einseitigkeit wird sich auf der Stelle zeigen. Gewisse Beobachtungen, Ansichten, Ge-

meinplätze wird er besitzen, welche eigentlich mit der Sache nichts zu thun haben: Alles wird nun so zugeschnitten, daß diese hervortreten. Er überfüllt die ein Partie und läßt die andere mager, er überlegt nicht, was die Sache verlangt, sondern nur, was seine eigenen Kräfte leisten können. Shakespeare aber hat keine Specialität, keine Lieblingsstellen, Alles vielmehr wird pflichtmäßig zur rechten Zeit gegeben. Keine bevorzugten Gedanken, keine Absonderlichkeiten, keine Thierstücke, keine Arabesken, keine manierirten Darstellungen; es ist unmöglich, eine persönliche Vorliebe für dies oder jenes an ihm zu entdecken; das Große sagt er groß, das Geringe ordnet er unter. Seine Weisheit nimmt den Mund nicht voll, noch verlangt sie, anerkannt zu werden. Seine Macht ist wie die Macht der Natur, die das flache Land sich zu Gebirgen aufbäumen läßt, anstrengungslos und nach denselben ewigen Gesetzen, nach welchen sie eine Seifenblase durch die Luft fliegen läßt; eines thut sie so gern wie das andere. Dies ist die Ursache seiner überall gleichmäßigen Stärke in der Posse, in der Tragödie, in der Erzählung und in den Liebesliedern; ein Verdienst von so durchgreifender Art, daß kein Leser dem andern zutraut, er habe Shakespeare so tief als er verstanden.

Diese Macht, sich wiederzugeben, oder vielmehr das innerste Wesen der Dinge in Musik und Verse zu übertragen, macht ihn zum Typus eines Dichters und legt in ihm den Metaphysikern ein neues Problem vor. Dies ist es, was ihm in der Naturgeschichte einen Platz anweist als einem der edelsten Erzeugnisse des Erdballs, als einem Propheten neuer Zeiten und höherer verbesserter Zustände (as announcing new aeras and ameliorations). Die Dinge spiegeln sich ab in seiner Dichtung ohne Entstellung und ohne an ihrer Schärfe einzubüßen. Er konnte das Kleine mit Genauigkeit, das Große in seiner ganzen Ausdehnung malen, das Tragische und das Komische ohne Unterschied und ohne Vorliebe für das eine oder das andere wiedergeben. Die Kraft seiner Ausführung bleibt haarscharf in den geringsten Kleinigkeiten; eine

Augenwimper, ein Grübchen in der Wange zeichnet er so sicher, wie er die Linie eines Gebirges zieht, und dennoch würden auch jene die genaueste Untersuchung mit dem Sonnenmikroskop aushalten, als hätte sie die Natur selbst gebildet.

Kurz, er liefert den Hauptbeweis für den Satz, daß es nicht auf mehr oder weniger Production, mehr oder weniger Bilder ankomme. Er hatte die Macht, Ein Bild zu geben. Daguerre lernte einer einzigen Blume Abbild auf einer Jodtafel reproduciren und wiederholt es dann mit Millionen, so viel ihm beliebt. Objecte giebt es zu allen Zeiten, nur die Darstellung fehlt. Hier ist sie in ihrer Vollendung, und nun mag die ganze Welt sitzen und sich porträtiren lassen. Ein Recept, einen Shakespeare zu machen, gibt es nicht, aber die Möglichkeit einer Uebertragung der Dinge in Gesang ist dargethan. Seine lyrische Kraft liegt im Genius jedes einzelnen Gedichts. Seine Sonette, obgleich ihre Vortrefflichkeit beim Glanze seiner Dramen vergessen wird, sind eben so unnachahmlich als diese, und das Verdienst liegt nicht in den Versen, sondern im Ganzen der verschiedenen Werke. Wie der Klang der Stimme bei einer unvergleichlichen Erscheinung, so ist es hier eine Sprache poetischer Wesen, und es wäre heutzutage eben so wenig möglich, einen einzelnen Satz wie das ganze Gedicht neu zu schaffen. Obgleich die Reden der Schauspiele und die einzelnen Verse eine Schönheit in sich tragen, welche das Ohr inne zu halten und ihrem Wohlklange zu lauschen lockt, so ist dennoch ihr Inhalt so überfüllt mit Gedanken, so sehr verkettet mit dem Vorhergehenden und dem Folgenden, daß der strengsten Logik Genüge geschieht. Die angewandten Mittel erwecken eben so sehr die Bewunderung als die Zwecke, welchen sie dienen; jede untergeordnete Erfindung, die er zu Hülfe nimmt, um die unvereinbarsten Gegensätze zu verbinden, ist ein fertiges Gedicht in sich. Nirgends sieht er sich gezwungen, abzusteigen und zu Fuß zu gehn, weil etwa sein Pferd mit ihm auf falschen Wegen durchging; stets hat er die Zügel in den Händen und reitet.

Im Anfang war die schönste Poesie nur Erfahrung; der Gedanke aber hat eine Umwandlung erlitten, seitdem er aufhörte, rein der Erfahrung zu entspringen. Gebildete Männer erlangen zuweilen eine bedeutende Geschicklichkeit darin, Verse zu schreiben, aber leicht lesen wir zwischen den Zeilen ihrer Gedichte ihre persönliche Geschichte heraus. Wer einigermaßen mit derselben vertraut ist, kann die Personen, welche sie auftreten lassen, mit Namen nennen: dieser Mann ist Andreas, diese Frau Rahel, und so weiter. Der Inhalt bleibt ein prosaischer. Es ist nur eine Raupe mit Flügeln, noch kein Schmetterling. In der Seele des echten Dichters aber ist die Thatsache zu einem neuen Gedankenelemente geworden und hat die irdischen Bestandtheile abgestreift. Diese edle Kraft wohnte Shakespeare inne. Wir sagen Angesichts der Wahrheit und Abgerundetheit seiner Gemälde, daß er mit dem Herzen gelernt hat. Und bei alledem finden wir in ihm nicht eine Spur kalter Selbstgenügsamkeit.

Einem Zuge, der noch königlicher ist, begegnen wir bei unserem Dichter. Ich meine die Heiterkeit seiner Seele, ohne die kein Mensch ein Dichter sein kann, denn die Schönheit ist ihr Endziel. Nicht aus Pflichtgefühl liebte er die Tugend, sondern wegen ihrer Schönheit. Mit Entzücken erfüllte ihn die Welt; die Männer, die Frauen, sie stehen alle von einem lieblichen Schimmer umgossen vor seinen Augen; den Geist der Freude und unumwölkten Reinheit verleiht er dem Universum. Epikur sagt, die Dichtkunst sei so reizend, daß ein Liebender über ihr wohl der Geliebten vergäße, und die wahren Sänger preist man ihres beständigen heitern Gemüths wegen. Homer liegt ganz im Sonnenschein, Chaucer ist freudigen Muths und trägt die Stirn hoch aufrecht, und Saadi sagt von sich: „Es ging ein Gerücht um in der Fremde, ich sei ein Büßer geworden, aber was hatte ich zu thun mit Buße?“ Königlicher noch und unbekümmerter ist Shakespeare's Stimmung. Sein Name trägt Freude in die Herzen der Menschen und reißt sie empor zu edler Selbständigkeit. Erschiene er irgendwo, wo

sich menschliche Seelen zusammenfanden, wer wollte ihm da nicht nachfolgen? Nichts berührt er, das nicht Gesundheit und langes Leben von seinem festlichen Stile empfinge.

Nun aber, wie stellt sich das letzte Urtheil des Menschen seinem Sänger und Wohlthäter gegenüber, wenn wir, in Einsamkeit unser Ohr dem Widerhalle seines Ruhmes verschließend, unsere Rechnung mit ihm ins Reine bringen? Einsamkeit giebt strenge Unterweisung. Sie kann uns Helden und Dichter missen lehren, und indem sie Shakespeare auf die Wagschale legt, findet sie, daß er Theil habe an der Halbheit und Unvollkommenheit des Menschengeschlechts.

Shakespeare, Homer, Dante Chaucer — sie sahen alle den Glanz des Gedankens, der über die sichtbare Erde dahinspielt; sie wußten, daß ein Baum nicht durch seine Früchte allein Nutzen bringt, Getreide nicht allein, weil es Mehl giebt, und die Erde nicht nur, weil wir sie bebauen und mit Straßen überziehen; daß diese Dinge eine zweite, schönere Ernte darbieten für unsere Seele, als die Symbole ewiger Gedanken, die neben all ihrer natürlichen Bestimmung eine Art stillschweigenden Commentars des menschlichen Lebens bildet.

Shakespeare benutzte sie als Farben zu seinem Bilde. Er blieb stehen bei ihrer Schönheit; nirgends that er den Schritt weiter, welcher für einen solchen Genius fast unausweichbar nothwendig erscheint: den höheren Inhalt dieser Symbole zu durchdringen, von dem sie ihre Macht empfangen; — was ist das, was sie aussprechen, durch sich selber? Die Elemente standen ihm zu Gebote: er benutzte sie zu Spiel und Unterhaltung. Er war der Anordner für die Feste der Menschheit.*) Ist es nicht, als hätte jemand durch die majestätische Macht seines Wissens die Kometen mit Händen ergriffen, oder die Planeten sammt ihren Monden, sie aus ihren ewigen Kreisen gerissen, nur um am Abende

*) He was master of the revels to mankind. Oberceremonienmeister, eine Hofcharge.

eines Festtags die Stadt durch ein Feuerwerk zu beleuchten und überall anzukündigen: „Großes außerordentliches Feuerwerk heute Abend!“ — Sind die Hebel der Natur, ist die Macht, sie zu begreifen, nicht mehr werth, als eine Straßenserenade mit Cigarrendampf? Man gedenkt der Posaunenworte des Korans: „Die Himmel und die Erde und Alles, was zwischen ihnen ist, glaubt ihr, wir hätten es zum Spaß erschaffen?“

So lange wir von Talent und Geisteskraft reden, hat die Welt unter den Menschen keinen, den sie ihm an die Seite stellen könnte. Aber fragen wir nach dem Leben, seinen Bestandtheilen und Hülfsmitteln, was für einen Vortheil gewährt er uns? Wofür steht er ein? Es ist nur ein Christabend- oder Sommernachtsmärchen. Was bedeutet ein anderes Gemälde mehr oder weniger? Das egyptische Todtenurtheil der Shakespeare-Gesellschaft kommt mir in die Gedanken, „daß er ein vergnügter Schauspieler und Hauswirth war.“ Ich kann diese Thatsache nicht mit seinen Versen reimen. Andere bewundernswürdige Männer führten ein Leben, welches auf irgend eine Weise zu ihren Gedanken in Beziehung stand, dieser Mann aber ist ein ungeheurer Widerspruch. Wäre er weniger groß gewesen, hätte er nur das gemeine Maß hervorragender Autoren erreicht, eines Bacon, Milton, Tasso, Cervantes, dann hätten wir gerne das Thatsächliche in der Dämmerung des menschlichen Lebens ruhen gelassen; aber daß dieser Mensch der Menschen, er, der der Seelenkunde ein neues, weiteres Feld eröffnete, als je vor ihm vorhanden war, der die Standarte der Menschheit einige tausend Schritte vorwärts in das Chaos hinein aufpflanzte, daß ein solcher nicht auch für sich selbst weise war! — es muß nun einmal in der Weltgeschichte so geschrieben stehen, daß der erste Dichter ein dunkles, weltliches Leben führte und seinen Genius verbrauchte, um das Publikum zu unterhalten.

Andere Männer, Priester und Propheten, Israeliten, Deutsche und Schweden*), hatten die nämlichen Gegenstände vor

*) Er meint Swedenborg.

Augen: sie durchschauten sie und sahen ihren inneren Gehalt. Und wozu nützte es ihnen? Die Schönheit verschwand augenblicklich, sie lasen Befehle aus ihnen heraus, allausschließende, bergschwere Pflichten; eine Gebundenheit, eine Traurigkeit, als wären es aufgehäufte Gebirge, stürzte lastend auf sie herab, und das Leben erblaßte und verlor seine Freudigkeit, ward zu einer mühevollen Pilgerfahrt, einer Prüfung, umlagert rings von schmerzlichen Erzählungen von Adams Fall und Verdammniß weit in der Vergangenheit, vom jüngsten Gerichte, vom Fegefeuer und der höllischen Glut weit in die Zukunft, und das Herz des Sehers und das Herz derer, die ihm lauschten, versank in ihrer Tiefe.

Es muß zugegeben werden, daß dies nur unvollkommene Gesichte unvollkommener Männer waren. Noch wartet die Welt auf den Dichterpriester, den Versöhner, welcher nicht spielt, wie Shakespeare, nicht in Gräbern sucht, wie der leichentraurige Swedenborg, sondern welcher sehen und sprechen und handeln wird mit gleicher Begeisterung. Denn die Erkenntniß wird dem Sonnenschein Glanz geben; Gerechtigkeit ist schöner als geheime Vorliebe, und Liebe vereinbar mit allumfassender Weisheit.

---

Wie oft habe ich, seitdem vor fünfundzwanzig Jahren die Uebersetzung dieser beiden Essays von mir unternommen und mit Hülfe meines Freundes Alexander Thayer vollendet worden war, Emersons Schriften heruntergenommen und immer von neuem wieder die befreiende Kraft empfunden die in ihnen liegt. Emerson will nirgends ein System geben, er scheint nur dem Drange des Augenblickes folgend auszusprechen was zufällig ihn am meisten bewegt, aber nimmt man Alles zusammen was er so im Laufe eines langen Lebens mitgetheilt hat, so schließen sich die zahlreichen einzelnen Stücke zu einem runden Ganzen zusammen. Emerson ist erfüllt von einer wunderbaren Ahnung des Zusammenhanges aller moralischen Erscheinungen. Von vorn herein empfindet er, welche Stelle jeder für sich gebühre. Das Verwirrte

ordnet sich vor seinem Blick. Er spricht sich aus ohne ungewöhnliche Anstrengungen, man merkt nirgends, mit welcher Arbeit seine Sätze geschmiedet und geglättet worden sind. Mühelos und sanft, wie die Natur selbst zu walten scheint, auch wo das Furchtbarste sich ereignet, ketten sich seine Sätze, Glied für Glied, aneinander. Denn stets hält die Natur das gleiche gelinde Tempo inne und was sie wirkt wird leidenschaftslos von ihr vollbracht als ordnete sie nur an und ruhige Subalternbeamten, die ihre Pflichten wohl kennen, führten in gleichmäßigem Geschäftsgange das Anbefohlene aus. Nie wird Emerson athemlos, Schritt für Schritt leitet er uns von einem Gedanken zum andern. Immer sagt er einfach seine Meinung und anfangs seltsam erscheinende Wortverbindungen klingen bald natürlich und nothwendig wenn man sie vertrauensvoll zu durchdringen sucht. Und dieser schriftstellerischen Art nun entspricht seine Persönliche.

Vor einigen Jahren lernte ich Emerson selbst kennen. In Florenz stand er eines Morgens an unsrer Thüre und nannte seinen Namen. Nur einen Tag konnten wir zusammen sein, da für seine Abreise Alles vorbereitet war und er in England erwartet wurde.

Emersons Erscheinen machte mir einen außerordentlichen Eindruck. Das gelebte Leben giebt seltsame Lehren. Man wird denen, die man nur aus ihren Schriften kennen lernte, endlich vielleicht, wenn Gelegenheit zu persönlicher Berührung sich bietet, lieber aus dem Wege gehen. Man glaubt in unserer litterarischen Epoche schon nicht mehr an Enthüllungen, die über das geschriebene oder gedruckte Wort hinaus der mündlichen Rede verdankt werden könnten. Man mißtraut, je umfassender der Kreis der Erfahrung wird, mehr und mehr der Möglichkeit, persönlich verstanden zu werden, und erinnert sich, wie oft in plötzlichem unentrinnbarem Umschwunge an Stelle des Vertrauens Mißtrauen und Gefühl erlittener Mißhandlung treten. Wen hätte das nicht vorsichtig gemacht? Niemand steht allein in solchen Erfahrungen. Mit Emerson

aber würde ich es auf den ersten Eindruck hin für alle Zeiten gewagt haben. Ein alter Mann mit jugendlich freundlichem Lächeln. Eine hohe, etwas schmale Gestalt. Noch nicht ganz erholt von einer harten Krankheit, der ersten aber, die er überhaupt je durchgemacht hatte, und um derentwillen, damit ihre letzten Spuren verwischt würden, er mit seiner Tochter eine kleine Reise um die Welt unternahm. Liebenswürdigkeit scheint ein zu einseitiges Wort, um all das zu bezeichnen was in Emerson davon umfaßt wird. Es war mir bis dahin gleichgültig gewesen, daß fremde Sprachen, auch wenn ich sie geläufig sprach und verstand, mir doch immer fremd blieben (man hat stets ja doch nur das Gefühl, ein todtes Surrogat von Worten an Stelle des lebendigen Gedankens geliefert zu haben): was hätte ich an jenem Tage dafür gegeben, nur an diesem einzigen Tage wirklich englisch sprechen und verstehen zu können!

Emerson hat viele Gegner gehabt. Schon daß er Unitarier ist, giebt ihm eine Stellung außerhalb der Majorität des englischen und amerikanischen Publikums. Aber er hat das Vorurtheil überwunden und das Reinmenschliche in ihm läßt das Confessionelle ganz zurücktreten. Ein Jubiläum, das er vor einigen Jahren gefeiert hat, zeigte, man kann wohl sagen: der Welt, daß die Amerikaner ihn heute für ihren besten Mann halten. Nach seinem Tode aber erst kann im vollen Umfange offenbar werden, wie über ihn gedacht worden sei. Die Amerikaner verdanken ihm zumeist die jedem Volke so unentbehrliche Vertretung rein idealer Weltanschauung. Bei uns wissen nur Wenige von Emerson. Es erfordert zu große Mühe, in den Kern seiner Gedanken einzudringen, die bei oberflächlicher Lektüre — wie ich immer noch erfahren muß — Manchem nichts als oberflächliche Antithesen zu bieten scheinen.

Januar 1882.

# Bettina von Arnim.

---

Bettina ist den 4. April 1785 zu Frankfurt a/M. geboren. Sie verheirathete sich mit Achim von Arnim 1811 in Berlin. Ihr „Briefwechsel Goethe's mit einem Kinde" erschien 1835. Ihr Todestag ist der 20. Januar 1859.

Ihrem Briefwechsel mit Goethe geht der mit ihrem Bruder Clemens Brentano und der mit der Stiftsdame Caroline von Günderode vorauf. In den drei Büchern ist die Geschichte der Kindheit und Jugend Bettina's enthalten. Aus diesen Zeiten erzählte sie am liebsten und lebendigsten. Ihre Mutter war Maximiliane von La Roche, die Goethe so reizend beschreibt, wie sie auf der Grenze der Kindheit noch in ihrer Mutter Hause ihm zuerst entgegentrat, und die ihm als junge Frau in Frankfurt dann so theuer war. Maximilianens Gestalt lieferte die letzten Züge für Werthers Lotte, und ihr Mann, Bettina's Vater, die letzten Accente zum unbehaglichen Albert des Romanes. Sie war Brentano's zweite Frau, der nach ihrem frühen Tode selbst bald starb. Viele Brüder und Schwestern, alle durch Schönheit und Geist ausgezeichnet und in der Besonderheit ihres Wesens sich selber am meisten verständlich, bildeten eng aneinandergekettet nun eine große Familie, in deren Kreis Alles was ihnen durch Verwandtschaft oder Freundschaft näher trat, hineingezogen wurde.

Das alte Familienhaus, der „Goldne Kopf" in der Sandgasse in Frankfurt, blieb die Centralstätte dieser republikanischen Gemeinschaft, innerhalb deren Bettina's Natur sich ungezwungen entfaltete.

Bettina's und ihrer Geschwister Element war das „persönliche Erlebniß". Der Moment erfüllt sie ganz, und zugleich der Drang die Dinge niederzuschreiben. Bettina's Briefe sind eine fortlaufende Chronik. Nicht anders die ihres Bruders Clemens, der in noch höherem Maße als sie das Zufällige des täglichen Lebens erfaßte und gestaltete. Lebenskraft und unverwüstliche Frische begünstigten diese Sehnsucht, die Welt von immer neuen Seiten kennen zu lernen. Bettina war nie krank, nie, bis auf die allerletzten Lebensjahre, auch nur leidend, nicht einmal besser oder schlechter aufgelegt, was doch sonst das allgemeine Loos ist. Es lag etwas Siegreiches in ihr. Völliges Vertrauen beseelte sie, daß Alles auf gutem Wege sei. Verkehr mit Menschen und lebhaftes Betreiben einer bedeutenden Angelegenheit waren ihr unentbehrlich. Ueberall fühlte sie sich zu Hause. Von Kind auf war sie daran gewöhnt, unterwegs zu sein. Wir finden sie am Main, am Rhein, in Baiern, Oesterreich, Thüringen, immer an jedem Orte von Freunden oder Verwandten umgeben.

Diesen Zustand ihres Mädchenlebens hat Bettina ihr Lebelang als den eigentlich realen angesehen. Die Zukunft mußte ihr offen stehen wenn ihr wohl sein sollte. Das öffentliche Dasein, in das ihre Jugend fiel, begünstigte diese Weltanschauung. Die alten Formen brachen in Deutschland zusammen. Frische Talente tauchten überall auf, ohne durch Parteien gedämpft oder in Beschlag genommen und von der eigenthümlichen Bahn abgelenkt zu werden. Jeder ging ruhig die eigenen Wege damals, nur das große Ziel war ihnen allen gemeinsam. Dichtung, Philologie, Naturwissenschaften, Philosophie und Politik bildeten das allgemeine Meer, auf dem jeder seinen Cours suchte, jeder aber die Segel der Uebrigen doch stets im Auge hatte. Lauter jugendliche

Kräfte, ohne Rückblick auf das Vergangene, vielmehr in der ungeheuren Erwartung stets befangen was der nächste Tag denn bringen werde. Jetzt, wo ich meines Vaters und Onkels Jugendbriefe lese, empfinde ich recht, wie damals alle Vergangenheit verschwunden schien und alles Heil nur im Zukünftigen lag. Bettina's Loos war, den Besten unter denen die so dachten und in diesem Geiste arbeiteten, ganz nahe zu stehen, bei Einigen bis in die Werkstätten ihres Geistes einzudringen. Goethe's und Beethovens Briefe an sie, deren ächte Form wir nun ja kennen, zeigen wie ernsthaft beide Männer Bettina nahmen. Ernst war die Signatur jener Zeiten. Bettina besaß die Kraft, die Gedanken der Epoche in sich aufzunehmen und durch unablässiges Studium nach vielen Richtungen in sich zu entwickeln. Den Abschluß ihres jugendlichen Strebens bildete ihr Verkehr mit Goethe, für den sie wohl vorbereitet war.

Nach Berlin gelangte sie mit Savigny, der an die neue Universität berufen worden war. Savigny's Frau war Bettina's Schwester. Auch Clemens Brentano ging dorthin. Er war sieben Jahre älter als Bettina und gleich ihr seit langen Jahren schon mit Achim von Arnim eng befreundet. Unter den Briefen Arnims an meinen Vater und Onkel (deren Herausgabe ich vorbereite) ist sicherlich der der schönste, in dem seine Hochzeit mit Bettina geschildert wird. Wenn mein Vater von Arnim sprach, schlug er einen eigenen feierlichen Ton an. Es war als trete Arnim ihm innen vor die Augen. Arnim und Goethe waren seine höchsten Erinnerungen. Große Talente die zu früh sterben haben etwas Heiliges. Auch in Arnims Natur lag das Siegreiche, Freudige, Unbelastete das Bettina eigen war, nur in anderer Ausprägung. Bettina hatte südliches Naturell, dunkles Haar und dunkle Augen, sie ging los auf die Dinge und suchte sie sich zu Willen zu formen; Arnim war mehr eine nordische Natur und eher zurückhaltend. Er war für das Landleben geschaffen. Er war der ächte preußische Edelmann. Wo er eingetreten sei, hörte

ich erzählen, da sei es gewesen, als trete ein guter Geist ein. Eine gewisse Atmosphäre von Vornehmheit und Freudigkeit habe ihn umgeben, die sich den Andern mitgetheilt. Er war schön, gefällig, und frei und kühn und einfach in seiner Seele. Sein Stil hat alle diese Eigenschaften. Kein größerer Contrast, als der zwischen ihm und Clemens Brentano in ihrer Correspondenz hervortritt. Arnims Namen umgiebt auch in der Literaturgeschichte ein eigener Glanz, aber seine Werke sind wenig bekannt und das Beste darin zu wenig von den weniger gelungenen unterschieden.

Als Bettina so nach Norddeutschland kam, bereiteten sich die Kämpfe gegen Napoleon erst vor und das Leben hatte auch in Berlin etwas Erregtes. Die Kämpfe traten dann ein und wurden siegreich durchgeführt. Auch der Siegesjubel aber verrauschte endlich und nun wurde es still und stiller in Deutschland. Von den unendlichen Hoffnungen, die man Jahre lang gehegt hatte und deren sichere Erfüllung die Freiheitskriege zu bestätigen schienen, war nichts geblieben. 1820 schon sprach Goethe von dem Gefühle der „absoluten Werthlosigkeit der Gegenwart". Bettina fing nun erst an, sich völlig im neuen Leben einzuwohnen. Ihre Kinder umgaben sie und lange Zeiten brachte sie mit ihnen in der Einsamkeit des märkischen Landlebens zu. Sie erzählte wenig aus diesen stillen Jahren. In sie fällt als das Wichtigste der Verkehr mit Schleiermacher, der ihre Söhne confirmirte und mit dem sie inhaltreiche Briefe gewechselt hat, die noch ungedruckt daliegen.

Bettina war gerade zu der Zeit ihrer Verheirathung mit Goethe auseinandergekommen. Sie war mit Arnim nach Weimar gegangen und hatte es dort scharf gegen Goethe's Frau verfehlt. Ich habe noch Briefe von Arnims Hand an Riemer, in denen er wenigstens eine Zusammenkunft mit Goethe zu erreichen strebte. Dieser aber zog sich zurück. Die alte Intimität war aufgehoben und Bettina und Arnim empfanden den Verlust schmerzlich. Zu natürlich, daß beider Gedanken immer wieder zu Goethe zurück-

kehrten. Anfangs der zwanziger Jahre wurde in Frankfurt der Gedanke gefaßt, Goethe in seiner Vaterstadt ein Denkmal zu setzen. In Boisseree's Briefen, sowie in Rauchs Leben von Eggers sind viele Details darüber zu lesen. Auf den letzten Seiten des „Tagebuches" (das den dritten Theil des Briefwechsels mit einem Kinde bildet) erzählt Bettina, wie jetzt die Zeichnung des Goethe-Monumentes entstand, welche sie selber dann Goethe nach Weimar brachte. Sie wollte zeigen, wie er ihr von Anfang an erschienen sei. Durch Jahre zog sich die Sache hin, für die Arnim mit demselben Eifer wie sie selbst eintrat. Arnim starb 1831 und im folgenden Jahre Goethe. Der Kanzler von Müller sandte Bettina ihre Briefe aus Goethe's Nachlasse wieder zu. Der Gedanke kam über sie, Goethe in ihrer Weise das Monument nun zu errichten, das man in Marmor nicht hatte ausführen wollen. Ihre Zeichnung sollte das erste Blatt des Briefwechsels mit einem Kinde bilden, dem Titel gegenüber auf dem sich die Widmung „Seinem Denkmale" findet. Doppelt vereinsamt fand Bettina in der Arbeit an diesem Buche die Thätigkeit, deren sie bedurfte. Ueber den alten Briefen erwachten die fernen Jugendzeiten in ihrer Seele. Was sie Goethe hatte schreiben und sagen wollen ohne es ausgesprochen zu haben, und zugleich, was er selber, ihren Gedanken nach, hätte schreiben können, sollte nachträglich nun gesagt werden. Die Früchte sollten reifer und süßer an den Zweigen hängen als früher und die Zweige nun sich herabneigen um sie pflücken zu lassen. Aus dieser Stimmung heraus entstand dieses einzige Buch, von dem Meusebach am Schlusse seiner Recension mit Recht sagt, es werde Mühe haben sich der Unsterblichkeit zu entreißen.

Bei jedem Menschen, wenn er an seine Jugend denkt, sitzt die Phantasie am Webstuhl wie Penelope, immer die alten Fäden wieder aus dem Gewebe ziehend um ein neues daraus zu weben. Auch die exacteste Erinnerung, wenn sie die Dinge zusammenfaßt, wird die Fäden zu einem Gewebe verbinden und etwas wie ein

Kunstwerk zu Stande bringen. Goethe hat das Nothwendige und Natürliche dieses Processes in Dichtung und Wahrheit anerkannt.

Bedenken wir die Art des Antheils den Bettina gerade an diesem Werke gehabt hat. Sie erzählte Goethe das Märchen seiner frühesten Kindheit, wie seine Mutter es ihr erzählt, zugleich aber doch wie sie selber es dann wieder gestaltet hatte, und Goethe, der das wohl wußte, war begierig auf diese Briefe, und wenn wir vergleichen wie er sie benutzte, sehen wir wie Bettina vielleicht den Ton zuerst angeschlagen hat, in dem er selber dann von sich zu erzählen anhub. Aus dem gleichen Gefühl, das Erlebte zu dem erst zu gestalten, was es hätte sein sollen, hat Bettina zu schreiben begonnen. Nie wurde von ihr in Abrede gestellt, wie sehr sie das Buch, in dem sie ihre Correspondenz mit Goethe zum Träger der Geschichte ihrer Jugend machte, nur als ein Kunstwerk ansehe. Sie sprach unbefangen von dem was sie zugesetzt hätte und daß sie Goethe niemals leidenschaftlich geliebt habe. (Man lese darüber den von Dr. Wendeler kürzlich edirten Briefwechsel Meusebachs mit meinem Vater und Onkel, ein Buch, das über Bettina in umfangreichem Maße neues Material bringt, sowie die Vorrede Dr. von Loepers zu dem von ihm herausgegebenen Briefwechsel Sophiens von La Roche mit Goethe.)

Ziehen wir nun aber in Betracht, was die ächten Briefe Goethe's an Bettina (welche Loeper, so weit sie zu erlangen waren, mit denen an Sophie von La Roche zum Abdrucke gebracht hat) enthalten. „Deine Briefe", schreibt Goethe an Bettina im Mai 1810, ehe er nach Karlsbad ging, „wandern mit mir und sollen mir dort Dein freundliches, liebevolles Bild vergegenwärtigen. Mehr sage ich nicht, denn eigentlich kann man Dir nichts geben, weil Du Dir alles entweder schaffst oder nimmst. Lebe wohl und gedenke mein." Der Brief war mit einem kleinen Amor versiegelt. Weder von Goethe noch von Bettina wurde damals dieses Symbol ernstlich genommen; gerade so betrachtet

aber: wieviel fast väterlich zu nennende Liebe liegt in Goethe's Worten nicht, und wie viel Gleichstellendes! Wir haben heute ein umfangreiches Material an Briefen zur Vergleichung dessen, was Goethe überhaupt brieflich gesagt hat: wem gegenüber, seit den Zeiten der Frau von Stein, gesteht Goethe „daß er nichts geben könne?" Er erkannte den innern Reichthum Bettina's an und verlieh ihr das Recht, sich ihm aufs innigste verwandt zu fühlen. Mehr nicht. Die Leidenschaft die Bettina's Briefe erfüllt, spielte nicht zwischen dem wirklichen Goethe und ihr wie sie sich einst begegnet waren, sondern zwischen dem Goethe den sie in ihrem „Briewechsel Goethe's mit einem Kinde" neu aufbaute, und ihr selber auch in nachträglicher neuer Schöpfung.

Wir wissen, wie Goethe beim Dichten des Werther in Gefühle sich versetzte Lotten gegenüber, die er längst nicht mehr hegte, vielleicht nie in solcher Stärke gehegt hatte. Er dichtete was hätte sein können. Seine Phantasie brauchte damals etwa ein Jahr, um so weit zu kommen, Bettina hatte über zwanzig Jahre diese Dinge mit sich herumgetragen, die sich endlich nun auszusprechen Gelegenheit darbot. Ihr war in viel höherem Maße als Goethe verliehen, das Erlebte zum Mythus umzuformen. So stark besaß sie diese Gabe, daß mitten im Erleben drin die Begebenheiten oft dichterische Gestalt bei ihr annehmen. Schon in ihrer Großmutter Sophie von La Roche hatte das gelegen. Diese aber erduldet mehr was ihr begegnet, Bettina faßt das Leben mit kühnerer Machtvollkommenheit. Geben wir zu, daß der Clemens des „Frühlingskranzes", daß ihre Günderode, daß ihre Frau Rath und ihr Goethe Schöpfungen der Phantasie seien: mit welcher Kraft, und Licht und Schatten sind diese Figuren nicht von ihr modellirt worden! Wir erfahren endlich nun aus Wendelers Buche, der Meusebachs Bericht darüber mittheilt, auf welche mißverstandene mündliche Aeußerung Goethe's hin Bettina sich mit Suleika identificirte. Ihr Verfahren ist nur zum Theil kühner hier als das Goethe's selber, über den Marianne von Willemer

bei mir klagte, er habe ein Element von Leidenschaft in die an sie gerichteten Gedichte des Divan nachträglich hineingebracht, das ihrem beiderseitigen Verkehr fremd gewesen sei.

Bettina stand im fünfzigsten Jahr als ihr Buch erschien. Sie war seit Jahren nun schon die auf ihrer großen Familie beruhende, in Berlin völlig eingewurzelte Frau, von ihren Kindern und einer glänzenden Freundschaft und Verwandtschaft umgeben. Ihr neuer Ruhm kam wie ein Frühlingsregen, über Nacht auf sie herab. Die Begeisterung die sie anregte, ging weit über Deutschland hinaus. Wie von selbst verstand sich nun, daß diese Arbeit nur die erste sei, und erwartet wurde was nachfolgen würde. Die „Günderode" fand schon eine feste Gemeinde. Dieses Buch war eben erschienen als mein Vater und Onkel 1841 nach Berlin berufen wurden.

Sie gehören beide zu Bettina's ältesten Freunden. Ich selbst hatte Bettina von Kind auf als eine ganz nahe Verwandte höherer Ordnung angesehen, eine Art Doppelgängerin meiner Mutter, wie ich meinen Onkel Jacob, der stets bei uns gelebt hatte, als den Doppelgänger meines Vaters ansah. Ohne Bettina's energisches Dazuthun (man vergleiche auch hierfür die von Wendeler abgedruckten Briefe Bettina's) wären wir wahrscheinlich nie nach Berlin gelangt. Ich betrachtete ihr Haus als eine Filiale des unsrigen und habe sie von 1841 bis zu ihrem Tode, soweit nicht Reisen dazwischen traten, täglich gesehen. Ich würde nie aussprechen können, wieviel ich ihr verdanke oder den Reichthum dessen aufzuzählen vermögen, was ich in ihrem Hause erlebt und gelernt habe.

Die vierziger Jahre waren die letzte Blüthe des persönlichen Verkehrs, auf dem das öffentliche Leben bis zur Umwälzung von 48, und auch dann immer noch eine Reihe Jahre weiter, in Berlin beruhte. Die ängstlich herrschende Censur machte es unmöglich, in Zeitungen die Dinge ebenbürtig zu behandeln, die alle Welt bewegten. Bettina hat nie mit Zeitungen zu thun gehabt; was sie schrieb, erschien als Buch. Sie durfte das Vorrecht

beanspruchen, manches zu sagen, was Anderen verwehrt war. Bettina und Alexander von Humboldt waren die vornehmsten Vertreter dieser privaten Oeffentlichkeit. Man glaubte, sie wüßten mehr von Dingen, die sich vorbereiteten, und es ständen ihnen Wege offen, die Anderen verschlossen waren. Wer etwas erringen wollte, freie Bahn verlangte, sich verkannt fühlte, wandte sich an sie. Viele Sendungen dieses Inhalts habe ich Jahr aus Jahr ein bei ihr einlaufen sehen. Bettina und Humboldt besaßen die Gabe, in unbedeutenderen Naturen ein plötzlich aufleuchtendes Feuer anzufachen und sie über ihr ungewöhnliches Niveau hinauszuheben.

Von Jugend auf hatte Bettina sich als den natürlichen Anwalt derer betrachtet, die unglücklich waren. Ihre Briefe sind voll davon. Verlassene, traurige Menschen hatten magnetische Kraft ihr gegenüber und sie gab stets mit vollen Händen. Dem Triebe, den Unterdrückten beizustehen, entsprangen die politischen Ideen, die in ihren spätern Jahren bei ihr immer stärker hervortraten. Sie kehrte auch darin zu den Gedanken ihrer Jugendzeit zurück. Sie hatte als Kind die französische Revolution beinahe noch miterlebt, welche in den vierziger Jahren bei uns als die Schöpfungsepoche der modernen Freiheit gefeiert wurde. Mit Ehrfurcht betrachtete man wieder diese Kämpfe und ersehnte einen Mirabeau für Deutschland. Das was heute Politik genannt wird, interessirte Bettina nur wenig. Der Schwerpunkt ihres Buches, dessen Titel die Zueignung „Dies Buch gehört dem König“ bildete, und dessen Erscheinen das größte Aufsehen machte, lag in nichts, das sich irgendwie in Paragraphen hätte bringen lassen.

Im Jahre einunddreißig, als die Cholera zuerst in Berlin erschien, hatte Bettina sich unerschrocken der Nothleidenden und Kranken angenommen. Von daher datirte ihre Fühlung mit dem „Volke“. Von den Berliner Arbeitern ausgehend, die nichts zu arbeiten und zu essen hatten, gelangte sie zu dem Gedanken, die

ganze Nation, ohne politischen eigenen Willen damals, als krank und hülfsbedürftig anzusehen. Es waren die Zeiten, in denen Deutschland so gern mit Hamlet verglichen wurde. Ihre Vorschläge, zu helfen, bildete Bettina aus diesen Gesichtspunkten heraus. Heute ist das Buch nur noch ein Zeugniß für ihren edlen Willen und für die durchdringende Verwirrung der Begriffe, die der Mangel gesunden öffentlichen Lebens bei uns erzeugt hatte. Dies Werk war ihr letztes, welches Aufsehen erregte. Mit dem Jahre 1848 war Bettina's Laufbahn in dieser Richtung geschlossen. Ihre „Gespräche mit Dämonen" (1852) fanden kaum noch ein Publicum. Das Schöne für Bettina's letzte Jahre war, daß dieser Umschwung weder plötzlich eintrat, noch daß er sie verletzte oder überhaupt nur sich als eine Entbehrung bei ihr fühlbar machte.

Viele energische Naturen, die ein höheres Alter erreichen, sehen wir endlich neuen Zuständen und Generationen gegenüber, die sie nicht mehr verstehen. Sie vereinsamen und ziehen sich mit Bitterkeit in die Betrachtung des Vergangenen zurück. Bettina ist dies erspart geblieben. Ihr Geist war so reich, ihre Interessen umfaßten so viel, daß ihr genug Domänen blieben, auf die sie sich zurückziehen konnte. Bis zuletzt hat sie hoffnungsvoll und begierig neuen Ereignissen und Erlebnissen entgegengesehen. Sie hatte immer zu schreiben. Neben ihren eignen Werken nahm die Herausgabe der Werke Arnims sie in Anspruch. Wenn mir ihr Bild recht lebhaft aufsteigt, erblicke ich sie still an ihrem Schreibtische sitzend. Jeder Buchstabe ihrer Handschrift war deutlich, ausgeschrieben und energisch. Sie schrieb unaufhörlich wieder ab was ihr nicht gefiel, bis es die Leichtigkeit des Stiles empfing, als sei es flüchtig nur so hingeschrieben worden. Ihr Stil in den raschgeschriebenen Briefen ist von viel schwererem Gefüge als der in ihren Büchern. Sie las ununterbrochen, neuere Literatur wie ältere Classiker. Goethe, Shakespeare und die griechischen Tragiker am liebsten. Das Buch dessen Stil sie am meisten bewunderte, war Hölderlins Hyperion. Von Jugend auf hegte sie

eine Vorliebe für Hölderlin. Als die neue Ausgabe seiner Werke von Schwab erschien, wurde diese Liebe neu lebendig. Sie nahm uns das Buch fort und gab es nicht wieder her. Ein Buch lag stets auf ihrem Tische in dem sie oft las und das ich noch bei Niemand anders sah: Klingers „Betrachtungen und Gedanken".

In früheren Jahren zeichnete Bettina viel und gewann so das scharfe Auge für die bildende Kunst, in deren Beurtheilung sie ganz sicher war. In der späteren Zeit hatte das musikalische Interesse neben dem Schreiben das Uebergewicht. Beethoven stand ihr am höchsten. Von ihren eigenen Compositionen, die heute wohl Niemand mehr kennt, rührt mich immer am tiefsten die der Worte Fausts: „O schaudre nicht"; in Joachims Violinconcert findet sich eines ihrer Motive.

Es erscheint mir selber seltsam, daß sich aus den unendlichen Erlebnissen in Bettinens Nähe kaum ein einziges darbietet, das sich rund erzählen ließe, um zu zeigen, wie man mit ihr lebte. Ich habe gefunden, daß es unmöglich war, denen, die sie nicht kannten, eine Idee ihrer Persönlichkeit zu geben. Wie soll man die Macht eines Menschen beschreiben, jeden Moment inhaltreich zu machen, den man mit ihm zubringt? Die Anziehungskraft, der Niemand widerstand? Die Gabe, vor allen Dingen, die Gefühle jüngerer Leute zu begreifen und auf sie einzuwirken? Sie brachte Licht in die Menschen und machte sie froh und zutraulich. Die, welche Bettina noch gekannt haben, würden so wenig wie ich darstellen können, worin das lag was sie beseelte, und werden dennoch auch heute noch, gleich mir, dies Element in seiner ganzen Stärke nachempfinden. Man müßte von dem Reichthum an Bildern reden, die ihr beim Sprechen zuströmten, von ihrer Kunst, neue Seiten der Dinge aufzufinden, und von ähnlichem, das doch immer nur Nebensache wäre. Ich habe gefunden, daß bei Naturen ersten Ranges darin der letzte Grund ihrer belebenden Anziehungskraft liegt, daß sie den Werth des Daseins stärker empfinden, daß sie die Wichtigkeit der großen Gedanken, für die die Mensch-

heit da ist, immer vor Augen haben und selbst in den der Erholung gewidmeten Momenten still daran weiter arbeiten. Das Höchste ist doch, sich an diesen Gedanken, sei es auch nur im geringen Maße, aber ernsthaft immerhin betheiligt zu wissen. Und dazu scheint man zu gelangen im Verkehr mit solchen Naturen.

Eine Erinnerung kehrt mir besonders oft wieder.

Anfang der fünfziger Jahre war Bettina mit den Ihrigen auf der Rückkehr von einer längeren Reise nach Weimar gelangt und ich ging ihr dahin entgegen. Es war im October. Ich fand sie im Elefanten am Markte, dem alten classischen Wirthshause, dessen ersten Stock sie inne hatte. Ich weiß noch wie ich Abends beim Dunkelwerden in ihr Zimmer trat, in dem noch kein Licht brannte. Es waren allerlei Leute darin, mit denen ich bekannt gemacht wurde ohne sie zu sehen. Dann wurde Musik gemacht. Ich hörte damals zum erstenmale eine Violinsonate Beethovens von Joachim. Ich saß still in meiner Ecke. Das Gefühl des Wiedersehens derer, zu denen ich mich rechnen durfte, und die leise einschleichende, entzückende Musik bildeten ein Element, das mich wie in eine neue Welt versetzte. Weimar war immer noch die Residenz Goethe's und sein Schatten schien dort noch umher zu gehen.

Am andern Morgen um 6 Uhr klopfte Bettina an meine Thür. Wir gingen durch den Park, die Ilm entlang. Die bewegten, gelben Blätter der Pappeln waren in den Spitzen nur von der Sonne beschienen, unten lagen sie noch in feuchtem Schatten. Wir kamen auf den schmalen Wegen bis zu Goethe's Gartenhaus. Alles einsam. Die kleinen dunkeln Läden des Hauses geschlossen, auch die Gartenthüre fest zu. Neben ihr aber war die Hecke durchbrochen und wir drängten uns so in den Garten hinein. Auf den Wegen lag dichtes Laub, gelbes, rothes, braunes, oder gesprenkelt die Farben durcheinander. Unendliche Zeit schien Niemand hier gewesen zu sein, denn die Zweige der Bäume waren tief über die Wege hinübergewachsen. Hinter dem Hause stand

eine halbzerbrochene Bank. Hier setzten wir uns. Der Boden war mit aufrecht gestellten kleinen Flußkieseln gepflastert, zwischen denen Moos aufquoll, Bettina erzählte mir, wie Goethe ihr hier einmal erzählt habe, daß er zuweilen die Nacht hier im Freien zugebracht, und wenn er aufgewacht sei hätten die Sterne so schön durch die Zweige geschienen. Wir streiften dann durch das welke nasse Gras um das Haus herum, auf das die Sonne nun zu scheinen begann. Es wuchsen Wein und Rosen an Spalieren die weißen Kalkwände empor, hier und da hielt das Holzwerk nicht mehr und hing sammt dem Rankenwuchs daran frei herab als wolle es von der Wand abbrechen. Wir entdeckten neben abgeblühten Rosen da noch einige reife Trauben mit verfaulten Beeren zwischen den guten, die Niemand abpflücken zu wollen schien. Bettina nahm einige davon in ihr Taschentuch. Ich sehe die Zweige noch im Morgenwinde zittern, nach denen Bettina hinaufgriff, um sie herabzuziehen und die Trauben zu erreichen.

Sie war damals nicht weit von siebzig Jahren, aber noch im Besitze ihrer vollen Kraft und Gewandtheit. Sie sprach von Goethe ohne im mindesten, wie ältere Leute meist thun, mit einem Schimmer von Wehmuth sich in die vergangene Zeit zurückzuversetzen. Die Gegenwart entzückte sie, die sie noch genießen durfte.

Bettina sah noch in Weimar Steinhäusers colossale Ausführung ihres Goethe-Monumentes, das heute, im Weimaraner Museum in wenig günstiger Weise aufgestellt, die Zeit erwartet, wo es einen besseren Platz erhalten wird. Mit Wichmanns Hülfe war von ihr selbst die plastische Skizze ausgeführt worden. Unter so Vielem, was zu Goethe's monumentaler Verherrlichung versucht worden ist, scheint mir Bettina's Entwurf allein die Verkörperung dessen zu enthalten, was Goethe in der zweiten Hälfte seines Lebens seiner Zeit war. Die völlige Ausführung des Werkes, für das die Gruppe Goethe's mit dem Genius an seinen Knieen, der in die Saiten seiner Leier greift, nur die krönende Spitze bilden sollte, nahm Bettina's Gedanken in ihren letzten

Lebensjahren zumeist in Anspruch. Steinhäuser kam nach Berlin, wohnte bei ihr und von beiden zusammen wurde das Ganze aufgebaut. Im Gypsmodell stand das Denkmal im großen Saale ihrer Wohnung „hinter den Zelten“ (das Haus ist längst verschwunden) und sie hatte unaufhörlich daran zu bessern. Immer neue Pläne wurden geschmiedet, die Mittel dafür zu schaffen. Nichts hörte Bettina lieber in den allerletzten Zeiten, als wenn ich ihr ausmalte, wie wir alle nach Rom reisen und die Ausführung des Monumentes dort überwachen wollten. Schwach und nicht mehr recht im Stande zu gehen, ließ sie sich manchmal zu der Arbeit führen, hielt sich mit den Händen am Gerüste, auf dem das Modell aufgebaut war, und betrachtete es, langsam herumgehend, von allen Seiten.

Neben diesem Monumente stand ihr Sarg, ehe er nach Wiepersdorf geführt wurde. Die Ihrigen waren alle vorausgegangen, um ihn dort in Empfang zu nehmen. Ich war ganz allein im großen Saale. Es lag da ein Haufen Lorbeerkränze und lange Laubgewinde, die ich um den Sarg nagelte.

Ich kann nicht sagen, daß ich mir bewußt sei, Bettina jetzt in dem, was ich hier in ihrer Erinnerung sage, nachträglich eine letzte Rede zu halten. Die Gesinnung wäre wohl natürlich, aber nach den über zwanzig Jahren, die seit ihrem Tode nun verstrichen sind, käme die nachträgliche Verherrlichung etwas spät. Auch ist nach einer Zeit des Nichtverstehens längst die wahre Schätzung ihrer Persönlichkeit wieder eingetreten, welche seit Loepers kurzer Vita in der Deutschen Biographie wohl allgemein durchgedrungen ist. Wie alle Menschen hat Bettina ihr Schwächen gehabt und es würde kein Grund vorliegen, darüber zu schweigen, wenn irgend Entscheidendes in ihrem Leben damit zusammenhinge. Allein die Darstellung ihres Wesens verlangt es nicht, meinem Urtheil nach. Alles, was mir von Erinnerungen an sie aufsteigt, ist freudiger, freundlicher Natur. Immer sehe ich sie vor mir als mit ganz bedeutenden Dingen beschäftigt. Nicht

Berlin. Er lebte zusammen mit Achim von Arnim, seinem besten Freunde, der ihm um viele Jahre voranging. Die folgende Zeit verlebte er meistens in Kassel. Dort verheirathete er sich 1825. Einige Jahre später ging er mit Jacob nach Göttingen, verließ diese Stadt dann wieder mit ihm — es ist bekannt, zu welcher Zeit und aus welchen Gründen — lebte wiederum mit ihm in Kassel kurze Zeit und siedelte endlich nach Berlin über, wo er seitdem geblieben ist. Die Brüder haben immer eine Wohnung, eine Bibliothek und ein Vermögen gehabt.

Niemand aber denkt an diesen Lebensweg mit dem Wechsel der Jahre und der Städte, wenn von Wilhelm Grimm die Rede ist. Seine nächsten Freunde selber müssen vielleicht erst nachlesen, wie das aufeinander folgte. Unser Gefühl beim Verluste eines Mannes, den wir kannten und liebten, hat wenig an sich von der Kenntniß seines Lebens, mit welcher uns spätere Biographien über ihn aufzuklären suchen. Wie wenige von denen, die den Verlust Humboldts tief empfinden und betrauern, wissen mehr von ihm, als daß er 1769 geboren ist und nach weiten Reisen in Amerika und Asien schließlich in Berlin den größten Theil seines Lebens zubrachte. Die Kenntniß von dem Wesen eines Mannes, die seine mitlebenden Freunde in sich tragen, ist kein langgestrecktes Verzeichniß seiner Thaten und Schicksale von Anfang an, sondern ein voller, runder Gedanke von seinem Werthe, seiner Stellung, seiner Kraft, so lange er da war, und von der Lücke, die er gelassen hat, nachdem er fortgenommen wurde.

So ward auch Bettinens und Humboldts Tod empfunden. Man maß den Umfang dessen, was verloren worden war, nach der Größe dessen ab, was man von nun an entbehren mußte. Noch kein Jahr ist verstrichen, seitdem diese Beiden gegangen sind. Als Schriftstellerin und Dichterin hatte Bettine längst zu arbeiten aufgehört als sie starb, aber als geistige Macht, als Inhaberin eines feurigen Auges für das Große und Schöne und des beredtesten Mundes, um ihre Ansicht in Worte zu kleiden, hätte sie

in Ewigkeit fortleben können. Als Mann der Wissenschaft hatte Humboldt nach langen, ungeheueren Arbeiten durch den Kosmos auch sinnlich seinen Thaten einen Abschluß gegeben, er war alt, müde und besaß ein Anrecht auf die endliche Gewährung der Unsterblichkeit, Niemand hätte ihn noch länger halten dürfen in diesem Leben, — aber als Beschützer aller und jeder geistigen Arbeit hätte er Jahrhunderte an seiner Stelle bleiben müssen, auf der ihn keiner ersetzen kann. Niemand wies er zurück, der ächte Ansprüche hatte; wo er eine Kraft erkannte, beschützte er sie. Oft speiste er die Leute mit schmeichelhaften Reden, weil er in seiner langen Erfahrung den verkehrerleichternden Nutzen dieser geistigen Scheidemünze erkannt hatte, aber Niemanden speiste er damit ab. Er vermittelte im umfangreichsten Maße die Gunst, die von der höchsten Stelle im Staate denen zu Theil ward, die ein Anrecht darauf besaßen. Er half und griff ein, wo es Noth that. Er sagte seine Meinung und scheute die Oeffentlichkeit nicht. Das war das Unersetzliche in dem Manne, als er die Augen schloß.

Und so bei Wilhelm Grimm: was wir in ihm vermissen und sehnsüchtig betrauern im Gedanken an ihn, ist nicht der Mann, der mit unermüdlicher Arbeitskraft das Seinige that zur Verherrlichung Deutschlands. Er that genug für sein Theil. Er zählte beinahe vierundsiebzig Jahre und hatte ein Recht, sich zum Schlafe zu legen. Von Buch zu Buche schritt er vorwärts, kein Tag ging ungenutzt vorüber. Die Kindermärchen, die dänischen Lieder (die er übersetzte), die Deutsche Heldensage, die Ausgaben alter Gedichte, die akademischen Abhandlungen, endlich sein Antheil am großen Deutschen Wörterbuche: — alle bilden die Blätter eines Kranzes, der ihm voll genug die Schläfen deckt. Es wäre unbillig, zu begehren, daß er noch länger daran sich mühte. Auch ihm war eine Art äußerlichen Abschlusses vergönnt. Gerade als er sich zu seinem kurzen, im Beginn so schmerzlichen Krankenlager niederlegte, war der Buchstabe D des Wörterbuches,

den er zuletzt übernommen hatte, vollendet: fertig ferner eine neue Ausgabe der Märchen, die er noch in seinem Bette betrachtete und an die Freunde vertheilte; fertig im Manuscript eine neue Ausgabe des Freidank; endlich eine Vorlesung, die er am 15. December in der Akademie der Wissenschaften zu halten gedachte.

Wer aber von denen, die ihm am nächsten standen, denkt doch an all dies anders als an Nebendinge, da es etwas soviel Höheres giebt, woran die Erinnerung festhält. Sie denken an seine Milde, seine Ruhe, sein gerechtes Urtheil und an die Freundlichkeit, mit der er sich umgeben hat, wie mit einer wohlthuenden, reineren Atmosphäre, die fast nichts zu verscheuchen vermochte. So ist er gewesen, soweit die Erinnerung in seine frühesten Jahre zurückreicht. Ein Optimismus der edelsten Art war ihm eigen. Ueberall, auch in der größten Verwirrung der Dinge, suchte und entdeckte er die Richtung zum Guten, die sie nehmen mußten. Derart waren seine letzten Reden, die er schon halb in Träumen befangen aussprach.

Er verneinte das Schlechte so lange er konnte. Erkannte er es offenbar, dann bemäntelte er es nicht, aber er wandte sich fest ab, wenn es ihm entgegentrat. Mit einer wunderbaren Geduld schickte er sich in das Unabänderliche. Die Gewissenhaftigkeit, mit der er seine Arbeiten bis auf das kleinste Wort vollendet zu machen bestrebt war, übertrug er auf alle Gedanken in allen Verhältnissen. Und was das Schönste war, allen denen, die ihm näher traten, wußte er diese Ruhe, dieses Behagen im Genusse des Gegebenen mitzutheilen. Er hatte Freude an dem, was er einmal kennen gelernt. Er kehrte gern an die Oerter zurück, die er besuchte, und ging die längst betretenen Wege wieder. Er erfrischte gern das Andenken altgeschehener Dinge und Verhältnisse. Mit welcher Liebe sprach er von den Todten, die er gekannt, wie unverbrüchlich hielt er fest an alten Freundschaften. Es war ihm eine Pietät darin eigen, die oftmals tiefer vielleicht in ihm selbst lebendig war, als im Herzen derer, denen er sie

zuwandte. Doch er hielt fest, wo solche Bande ihn knüpften und dachte seiner eignen Wärme gemäß von Allen, mit denen er so im Verkehre stand.

Dieser Verkehr selbst aber kann nicht beschrieben werden. Wilhelm Grimm war liebenswürdig im schönsten Sinne des Wortes. Wie er in den Märchen die Poesie des Volkes ergriff und seine Worte aufzeichnete, mit einer Kunst, die dichterischer Natur war und die kein Anderer nach ihm erreichte, so groß auch jetzt die Ausdehnung dieser von ihm geschaffenen Literatur ist, ebenso ergriff er in seinen geringsten Erzählungen die natürliche Seite der Dinge im natürlichsten Ausdrucke. Er erzählte gern. Er erfüllte das Zusammensein der Menschen mit edlerem Inhalte und trug sein ganzes Wesen in alle seine Worte hinein. In seinen streng wissenschaftlichen Werken, seinen weniger streng gefaßten Abhandlungen, seinen Vorreden, seinen Briefen, überall begegnen wir derselben Freude an der Betrachtung der Dinge, demselben glücklichen Ausdruck, mit dem er sie zu erkennen gab. Und dieses Gefühl des Glücks wuchs mit den Jahren. Immer heiterer, zufriedener fühlte er sich. Bis in seine letzten Tage, ja Stunden reichte das hinein. So gern er Freundliches erwies, so gern nahm er es entgegen, wo es ihm erwiesen wurde. Das geringste Zeichen von Wohlwollen erkannte er und nahm es dankbar in seine Seele auf.

Was hier gesagt wird, ist nur das, was die Erinnerung eben hergiebt, die von dem Schlage, der so unerwartet hereinbrach, noch erschüttert, das Nächstliegende ergreift, um es mitzutheilen. Solche Männer lobt man nicht, man nennt sie. Keine Silbe rühmenden Lobes wurde an seinem Sarge gesprochen. — Der stand da, dicht an seinem Arbeitstische. Die aufgeschlagenen Bücher noch darauf, als hätte er eben hineingeblickt. Das Tintenfaß, die Feder, die kleinen Zettel, auf denen er allerlei bemerkte. Die Bilder hingen an den Wänden, jedes ein Andenken theuerer Menschen und Erlebnisse, als sei es unmöglich, daß er sie nicht mehr betrachtete.

Doch das ist vergänglich und wird zerstreut werden. Die Welt ist ärmer um einen Mann geworden; aber es treten andere an seine Stelle. Seine Freunde werden sich trösten und mit den Jahren seltener an ihn erinnern. Um so reiner steht sein Bildniß dann aber vor ihnen. Immermehr wird Alles, was er gethan hat, sich concentriren in seinem Namen allein. So lange aber die Deutsche Sprache dauert, die wir reden, so lange wird der Name „Wilhelm Grimm" ein eigenes Wort für sich bilden, das einen edlen Mann bedeutet, dessen Leben und Kraft seinem Volke geweiht war.

Berlin, am 21. December 1859.

---

## 2.

## Jacob Grimm.

(Anhang zu Jacob Grimms Rede auf Wilhelm Grimm, gehalten in der Akademie der Wissenschaften den 5. Juli 1860.)

---

Wie fast immer wenn er öffentlich zu sprechen hatte begann Jacob Grimm mit etwas heiserer, oft unterbrochener Stimme, bis er allmälig in Fluß kam. Er war der Letzte der in jener Sitzung sprach und die Zeit vorgerückt als er begann. Viele werden sich seines Anblicks noch erinnern, wie er die beschriebenen Blätter gegen das Fenster gewandt hielt um besseres Licht zu erhaschen und wie der Schein der Dämmrung auf sein weißes Haar fiel.

Wilhelms Krankheit und Tod kamen unerwartet. Er war im Herbst 1859 von einer kleinen Reise auffallend frisch und rüstig zurückgekehrt. Der Anfang seines Leidens erschien als etwas Unbedeutendes. Ganz plötzlich trat die Gefahr ein, ein Carbunkel entwickelte sich auf dem Rücken, der nicht weichen wollte. Zuletzt glaubten wir dennoch das Uebel sei überwunden. „Gottlob".

sagte mein Vater, in seinem Bette sitzend, „ich hatte wirklich gedacht die Sache nähme ein schlimmes Ende, und ich habe noch so viel zu thun.“ Dann ließ er sich ein Paquet Papiere geben das die neue Ausgabe des Freidank enthielt, deren Druck gerade beginnen sollte. Auch eine neue Auflage der Märchen wurde in jenen Tagen fertig und die zum Verschenken bestimmten Exemplare von ihm ausgetheilt. Daß er aber noch ehe die Krankheit eintrat ein Gefühl gehabt, er werde den Winter vielleicht nicht überleben, zeigten später aufgefundne Anordnungen für den Druck dieser Freidankausgabe, nach denen dann auch verfahren worden ist.

In Einer Nacht war alles entschieden, heftiges Fieber trat ein, am Morgen des 16. Dezember starb er. Er war nicht bei klarer Besinnung. Jacob, der neben seinem Kopfkissen auf einem niedrigen Sessel saß und fast seine Athemzüge zählte, erkannte er, hielt seinen Anblick aber für ein Bild und sagte wie ähnlich es sei. Er sprach viel zuletzt und hier trat das Seltsame ein, daß dicht vor seinem Tode die wirren Gedanken durch ein plötzlich eintretendes, geheimwirkendes Gesetz geordnet klaren Inhalt erhielten. In wohlgefügten, ruhig entwickelten Sätzen sprach er über sich, was er gewollt und gethan, ging von dem Vergangnen auf die Gegenwart über, beurtheilte die politische Lage der Dinge in der ihm immer eignen beruhigenden hoffnungsreichen Anschauung und schloß so einfach und natürlich ab, daß, hätte man nicht den im heftigsten Fieber Liegenden vor Augen gehabt und empfunden wie der Tod eben zugreifen wollte, ein solches Auseinanderlegen der Gedanken auf den Besitz gesund arbeitender Geisteskräfte hätte schließen lassen.

Die Zeitungen brachten romantisch klingende Berichte über den Zustand Jacobs nach dem Tode seines Bruders. Verzweifelnd sollte er in den verlassenen Stuben umherirren und nach ihm suchen. Nichts davon ist wahr. Er nahm das Ereigniß ganz ruhig auf, obgleich er es am wenigsten erwartet hatte. Als ich ihn gegen Morgen der letzten Nacht weckte, trat ich in seine

dunkle Schlafstube und hörte ihn ruhig athmen. „Ach Gott", sagte er dann, „ich dachte es würde nun alles gut gehn." Nachdem der Vater gestorben war, ging er oft in dessen Arbeitsstube, wo er lag, und betrachtete ihn genau. Beim Begräbniß schritt er zwischen meinem Bruder und mir die sanfte Anhöhe des Kirchhofes im scharfen Winde über den knisternden Schnee kräftig hinan. Auch das wird denen unvergessen bleiben die damals am Grabe standen, wie er zuletzt mit seinen feinen Fingern nach einer Scholle suchte, um sie in die Grube zu werfen. In seinem Wesen war keine Veränderung zu gewahren. Er nahm die gewohnten Arbeiten sogleich wieder auf und hat sie bis zu seinem Ende in der alten Weise fortgeführt.

Diese Ruhe bei einem so schweren Verluste, die es ihm auch möglich machte öffentlich darüber zu reden, entsprang sicherlich dem Gefühl, daß die Trennung doch nur eine Hand voll Jahre dauern werde. Wie leidenschaftlich ihn in früheren Zeiten der Gedanke bewegte, Wilhelm könne vor ihm sterben, lese ich in einem Briefe an Lachmann, mit dem er von 1820 bis 1840 ununterbrochen Briefe gewechselt hat, und zwar schüttete er keinem Andern so sein Herz aus. Auch mein Vater stand in Correspondenz mit Lachmann, alle diese Blätter sammt dessen Antworten liegen mir vor, nur aus denen Jacobs aber spricht dieser Ton rückhaltsloser Hingebung, der durch den Abstich um so ergreifender klingt.

„Wie lange schon, lieber Lachmann", schreibt er am 21. Februar 1831 von Göttigen, „habe ich nach einem freien Tag oder doch einer recht ruhigen Stunde gestrebt, um auf Ihren tröstlichen Brief vom 28. December zu antworten und was uns widerfahren zu berichten. An dem Tag, wo der hiesige in allem Betracht widerwärtige Aufruhr zu Ende ging, legte sich Wilhelm, der sich wahrscheinlich auf der letzten Nachtwache in der bedrohten Bibliothek stark erkältet hatte, nieder. Die ersten Tage flößten noch keine Besorgniß ein, wir hielten es für das von Zeit zu Zeit bei ihm einkehrende Katarrhalfieber; allein mit einmal erfolgte Husten und

Blutauswurf, ein gefährliches Zeichen der Lungenentzündung, sein Leben schwebte in augenscheinlicher Gefahr. Der Himmel erhörte aber unser Flehen und ließ Besserung eintreten, seitdem hat er sich stufenweise, doch sehr langsam erholt und ist jetzt noch nicht wieder zu seinen Kräften gelangt. Mit welcher Herzensangst ich an jenen schweren Tagen an seinem Tische, an seinen Sachen gesessen habe, wie mich alles rührte, was ich ansah, seine Bücher, seine Schrift, die Ordnung und Reinlichkeit worin alles war, und der Gedanke, daß alles das mit einem einzigen Schritt verloren sein könnte und mein eignes Leben in beständiger Trauer und Sehnsucht nach ihm verfließen müßte; das kann ich nicht beschreiben. Ich kann nur sagen, daß ich Gott heiß gebeten habe und ihm heiß gedankt für seine an uns erwiesene Gnade. Nach solchen Tagen athmet man, wie nach einem schweren Wetter, wieder frisch gestärkt und muthig auf und ist auch bereit, anderes Unglück, das einem doch nicht so nah an das eigne Dasein greift, muthig zu tragen." — Was er hier sagt wird theilweise in der Vorrede zu einem neuen damals der Vollendung entgegenschreitenden Theile der Grammatik wiederholt, der Wilhelm zugeeignet ist. Er spricht darin aus wie er alle seine Bücher eigentlich nur für ihn geschrieben zu haben glaube, da kein Anderer sie so rein aufnehme. Die Zueignungen ihrer Bücher enthalten für beide eine Geschichte ihrer Verbindungen: fast kein Einziger von den Freunden ist übergangen worden.

Ihr Leben bis zu der Epoche wo sie von Cassel nach Göttingen zogen, haben beide in den für Justi verfaßten Biographien erzählt. Was ich hier zu geben versuche, ist nur ein Ueberblick ihrer letzten Jahre, als Uebergang zu Jacobs Rede über das Alter, dessen Lob er gewiß nicht so schön geschrieben haben würde, wären es nicht die eignen Erfahrungen gewesen, die er aussprach.

Jacob nannte die in Cassel verlebten ersten Jahre die glücklichsten seines Lebens. Die in Göttingen gebotene Stellung war in jeder Beziehung eine ehrenvolle Genugthuung für das was

ihnen ein längeres Bleiben in der Heimat unmöglich gemacht hatte; vermissen dagegen mußten sie die freie Arbeitszeit, die ihnen dort in reicherem Maße zu Statten kam. Gegen drei Arbeitsstunden auf der Casseler Bibliothek, von denen die meisten obendrein ihnen selbst gehörten, trat in Göttingen das Doppelte ein. Es wurde ihnen schwer, sich einzugewöhnen, die Briefe an Lachmann sprechen dies oft aus, und so kam es daß, nachdem sie von Göttingen fortgetrieben an die alte Stätte zurückgekehrt waren, das völlig ungestörte, ganz den Arbeiten gewidmete Leben, bei all dem Traurigen wodurch es herbeigeführt war und das es mit sich brachte, im Grunde wohlthat. Was am schmerzlichsten dabei hervortrat, war, daß sie von nun an bei ihren alten Casseler Freunden zwischen denen, die auf ihre Seite traten, und den andern, die sich offen oder versteckt von ihnen loslösten, eine Scheidung eintreten lassen mußten. Manche verloren sie in dieser Zeit, andere dagegen traten frisch ein, und es datiren von da an die Verhältnisse, an denen zumeist bis in die letzten Tage festgehalten ward; die enge Verbindung mit Dahlmann und Gervinus, obgleich längst bestehend, nahm jetzt erst die Form an, die von da an unverbrüchlich bestehen blieb. Aus dieser Zeit, schon nachdem der erste Eindruck überwunden war und die Brüder, die nicht gleichzeitig Göttingen verließen, sich wieder vereinigt und fest eingerichtet hatten, lasse ich Theile eines Briefes an Lachmann eintreten.

Cassel, 12. Mai 1840.

Die Sonne, die seit drei Wochen unabläßig geleuchtet und den schönsten Frühling, dessen mir in meinem Leben gedenkt, hervorgebracht hatte, ist seit gestern wieder hinter den Wolken und alsobald kehrt die Kühle schon zurück. Doch Ihr Brief thut mir wie Sonnenwärme, und ich bin froh daß Sie uns noch gut sind, in meinem Herzen ist die alte Liebe und Freundschaft. Es hatten mich zwar ein paar Dinge geschmerzt oder verdrossen, aber es

waren keine Hauptsachen; am wehesten that mir ein manchmal aufsteigendes Gefühl, als wollten Sie sich mehr und mehr von uns zurückziehen und nähmen nicht den vorigen Antheil an unsern Begebnissen und Arbeiten. Es ist ja natürlich, daß wir jetzt verletzlicher sind und von zarterer Haut. Wären Sie vorigen Herbst länger verweilt und allein gekommen, ohne einen Reisegefährten, so hätte sich vermuthlich schon damals alles aufgeklärt. Ueber unsre Sache habe ich Ihnen wahrlich nie etwas vorzuwerfen gehabt, Ihre Urtheile waren allzeit offen ehrlich heraus und enthielten so viel Einstimmiges in dem, was mir dabei wesentlich erscheint, daß mir daran genügt; daß Sie alles auf einmal gutheißen könnten, war weder nöthig noch zu erwarten. Aber Zurückhaltung und neben gewiß herzlich gemeinter Theilnahme, Ablehnung jedes eigentlichen Urtheils, wie ich sie von — erfahren, verletzte mich; er äußerte sich immer nicht anders, als gingen ihm zur Einsicht in die Begebenheit die nöthigen Data ab, während doch über diese Begebenheit vor aller Welt so zureichende, zweifellose Data liegen, daß ich nicht begreife wie Jemand seinen Ausspruch über sie verhängen und bergen will, und noch irgend eine andere historische Wahrheit beurtheilen mag. Unsern Schritt habe ich noch keinen Augenblick bereut und wenn ich an Göttingen denke, preise ich Gott, daß er mich von da, wo es jetzt unausstehlich ist, weggebracht hat. Ich bestehe noch immer gut die Probe, wenn ich mich frage, was wohl ein Grieche oder Römer in unserer Lage gethan haben würde oder nicht? Die Handlung ist mir zur Zeit des Ereignisses viel unbedeutender vorgekommen, aber natürlich und recht, ich glaube auch, daß den Menschen und ganzen Völkern nichts anders frommt, als gerecht und tapfer zu sein; das ist das Fundament der wahren Politik. Ob eine Frucht oder welche Frucht daraus hervorkommen soll, das liegt in Gottes lenkender Hand, es giebt auch Bäume die nach Kräften aufwachsen ohne alle Frucht, und nur in dem Laub grünen und schatten. Dem Gedanken kann ich aber auch nicht wehren, und er macht mich desto demüthiger,

daß wir vielleicht einen Funken hergegeben haben, ohne den sich ein Feuer des Widerstandes nicht angefacht hatte, das für unser ganzes Vaterland ein Segen wird. Denn die Zukunft unsers Volkes beruht auf einem Gemeingefühl unsrer Ehre und Freiheit. —

— Der Welt bin ich nicht feind und hänge heiß an allem Vaterländischen. Doch ich fühle nach der Göttinger Periode wieder in die hiesige Casseler Zurückgezogenheit versetzt, eigentlich mich behaglicher, und hätten wir Protestanten die Sitte des klösterlichen Lebens ohne andern Mönchsdienst, so brächte ich darin gern vor dem Andrang der Leute meine übrigen Tage, die sich leicht umspannen lassen, geborgen zu. Es ist so meine Natur, daß ich aus Umgang und Lehre immer weniger gelernt habe als durch mich selbst. Den Gesellschaften abgeneigter hat mich auch das gemacht, daß fast alle Gespräche auf unsre öffentliche Angelegenheiten mit unendlichen Wiederholungen führen, was mir fast das Peinlichste an der Sache ist. Wie taugte ich nun gar in das Geräusch von Berlin? — — Ich vermöchte dort weder für mich noch für andere etwas auszurichten, das nicht an jedem andern Ort erfreulicher vor sich ginge. Der Himmel helfe und verleihe, daß Preußen einmal das übrige Deutschland belebe und anfeuere, nicht hemme.

Kurze Zeit nachdem diese Zeilen geschrieben worden waren, erfolgte die Berufung nach Berlin und ward angenommen.

Unter Jacobs Papieren fand ich das an Savigny gerichtete Schreiben, in welchem die ablehnende Antwort auf den im Jahre 16 nach Bonn erfolgten Ruf begründet wird. Freilich war ihr Gehalt in Cassel ein sehr geringer und wenig Aussicht daß er sich je über das Mittelmäßige erheben werde, „allein“, so schreibt er, „ich gestehe daß mich dieser ganze Punkt wenig bestimmen könnte, an Geld ist mir bei gern eingeschränkten Bedürfnissen eigentlich wenig gelegen und ich sehe voraus und vertraue daß ich doch mein Lebelang ehrlich ausreichen werde.“ Sie würden auch 1840 nicht nach Berlin gegangen sein, hätten ihnen ihre Verhältnisse irgend

die Wahl gelassen. Wilhelm war 1809 dort gewesen zum Besuch bei Achim von Arnim; die Stadt hatte ihm so sehr mißfallen, daß, als nicht lange nachher Savigny von Landshut dorthin berufen wurde und hinging, er diesen wahrhaft bedauerte. Seitdem war vieles dort anders geworden, immer aber erweckte die Verwirrung der fernabliegenden großen Stadt Scheu und Besorgniß, man werde dort fremd bleiben, Jena oder Leipzig, am liebsten Marburg hätten viel näher gelegen: sie wären gern in Hessen geblieben, in dem Lande das vielleicht am reinsten in Deutschland von seinen Bewohnern geliebt wird. Dennoch, unbeschadet dieser Anhänglichkeit die niemals sich minderte, nachdem einmal Berlin gewählt und betreten worden war, ist jene frühere böse Meinung ins Gegentheil umgeschlagen, denn es gewährte Stille, Behaglichkeit und Hülfsmittel in höherem Grade noch als das Cassel der ersten Zeiten. Beide Brüder waren sehr gern in Berlin, mein Vater besonders setzte oft Fremden gegenüber die Vorzüge des Berliner Lebens ins hellste Licht. Unabhängig, Herren ihrer ganzen Zeit, ohne jede gesellschaftliche Verpflichtung lebten sie sich völlig ein, und da im Vergleich zu den früheren Jahren die Gesundheit beider im Ganzen sich gebessert hatte, blieb wenig zu wünschen übrig.

Ueber zwanzig Jahre dauerte ihre Thätigkeit in Berlin. Reisen nahmen nur geringe Zeit fort, längere Unterbrechungen waren für Jacob eine Reise nach Italien und der Aufenthalt in Frankfurt als er 1848 ins Parlament gewählt worden war. In der Universität hielten sie nur einige Jahre hindurch Vorlesungen, bei den Sitzungen der Akademie der Wissenschaften aber fehlten sie äußerst selten. Jacob las dort oft und hatte Freude daran, die gedruckten Abhandlungen zu verschenken. Es war seine Absicht, sie gesammelt herauszugeben, er schob es aber immer hinaus weil er sie vorher umarbeiten wollte. Dazu kam es niemals. Seine Werke standen alle dicht um ihn herum, so daß er sie bequem von seinem Sitze ergreifen konnte. Das für ihn, wie

für Wilhelm, mit breitem Rande gedruckte Exemplar des Wörterbuches lag in einzelnen Bogen zu einem dicken Stoße aufgeschichtet neben seinem Schreibtische, und die Ränder sind auf vielen Seiten schwarz von nachträglichen Einzeichnungen, ebenso die der Grammatik. Nach Wilhelms Tode nahm Jacob dessen Handexemplare in seine Nähe. Alle diese Bücher, Gegenstände der Ehrfurcht für uns seit langen Jahren, stehen nun verwaist da und es erwartet sie ein ungewisses Schicksal. Denn wem wird all diese Mühe einmal zu Gute kommen? Es fand sich unter Jacobs Papieren eine in früheren Jahren aufgesetzte Bestimmung, daß nach seinem Tode seine Excerpte verbrannt werden sollten. Allerdings sind diese meistentheils derart daß sie keiner nach ihm würde brauchen können. Seine Bücher, meint er, könnten wohl noch einmal benutzt werden.

Seine Bücher liebte er, das Wort ist nicht zu stark, mit Zärtlichkeit. Die gemeinschaftliche Bibliothek stand unter seiner besondern Obhut. Er ließ die Werke nach eigner Angabe verschiedenartig einbinden und konnte es bis zu einem gewissen Luxus darin treiben. Die gute oder bessere Meinung, die er von dem Werthe eines Buches hegte, deutete er durch mehr oder weniger kostbaren Einband an. Bei kleineren Gelegenheitsschriften ließ er das zu überreichende Exemplar gern in dunkelrothen Sammt binden. Der nach dem Tode meines Vaters gedruckte Freidank erhielt den theuersten Einband, der herzustellen war. Es hat etwas Natürliches, daß er, der so lange Jahre Bibliothekar gewesen war, nun seine Bibliothek als eine Art Persönlichkeit betrachtete. Mit Wohlgefallen ging er oft die aufgestellten Reihen entlang, nahm auch wohl diesen oder jenen Band heraus, besah ihn, schlug ihn auf und stellte ihn wieder an seinen Ort. Es machte ihm Freude, aufzuspringen und das Buch selbst zu geben wenn man es bei ihm suchte und nicht gleich finden konnte. Nach meines Vaters Tode, als er dessen Stube mit zur Bibliothek einrichtete, ordnete er die Bücher nach einem neuen Plan und besorgte die

Umstellung ganz allein. Er konnte im Dunkeln jedes Buch ergreifen ohne Irrthum. Er verlieh nicht gern weil er in die Bücher zu schreiben und Zettel hineinzulegen pflegte. Viele tragen auf dem letzten leeren Blatt ein doppelt angelegtes Inhaltsverzeichniß, eins von Jacobs, eins von Wilhelms Hand. Ich finde, daß er in einem Briefe an Lachmann einmal scherzweise von der spätern Auction der Bibliothek redet, wie die Leute da sich wundern würden, so kostbare Bücher wie die große prächtige Ausgabe der Nibelungen bei ihnen zu finden; er hat auch mir einmal davon geredet, wie nach seinem und meines Vaters Tode die Bücher zerstreut werden würden und so der Plan, nach dem sie sie gesammelt, Niemanden als ihnen bewußt gewesen wäre, allein wenn ihm bei solchen Gelegenheiten widersprochen ward ließ er das gelten. Mehrfach haben meine Geschwister und ich ihm versichert, es würden die Bücher nicht auseinandergerissen und versteigert werden, und noch in den letzten Stunden, als seine Augen zeigten daß er verstand was man sagte, und als wir uns bemühten auszusprechen was ihn erfreuen und beruhigen könnte, wurde ihm die Versicherung gegeben, daß die Bibliothek in würdiger Weise erhalten bleiben würde. Vielleicht daß sie auf einer Universität ihren Platz findet, wo sie Nutzen bringt und an ihre Urheber fördernd erinnert.

Bei meinem Vater hätte die Sorge näher gelegen, hohe Jahre möchten ihn an seiner Frische und Arbeitskraft einbüßen lassen. Er hatte der Zeit nicht so gut widerstanden. Während er früher die Abende gern in Gesellschaft verbrachte, mußte darin ein allmäliger Rückgang eintreten. Zuerst wurde das Ausgehn Abends aufgegeben, in der Folge die sehr rege Geselligkeit im eigenen Hause beschränkt. Es war keine Entbehrung, aber eine Aenderung. Bei Jacob war das nicht der Fall, von Jugend auf mehr zurückgezogen durfte er sich gleicher bleiben in seinen Gewohnheiten. Er arbeitete den ganzen Tag über, ließ sich aber nicht ungern unterbrechen. Besuche nahm er stets an. Die poli-

tischen Dinge verfolgte er mit Aufmerksamkeit. Wenn die Zeitung kam, legte er oft sogleich die Feder nieder und las sie genau durch. Seine Stimmung war eine gleichmäßig heitere. Man konnte ihm leicht eine Freude machen. Beide Brüder liebten Blumen am Fenster zu haben und pflegten sie mit Sorgfalt. Mein Vater liebte die Primeln besonders, die ihre Blätter in symmetrischer Zierlichkeit entfalten und ununterbrochen blühn, Jacob hatte eine Vorliebe für Goldlack und Heliotrop. Auch auf dem Arbeitstisch, der überdies mit allerlei Andenken, besonders Steinen besetzt war, hatte er gern ein paar Blumen in einem Glase stehn. Diese Kleinigkeiten, obgleich sie zuletzt viel Raum einnahmen, ließen sie beide gern vermehren und wußten das neu Hinzukommende immer noch unterzubringen. Jacob hatte in den letzten Jahren großes Vergnügen an kleinen photographischen Portraits. Es kam bald eine ziemliche Anzahl davon zusammen und wir versäumten keine Gelegenheit, sie zu vermehren. Was irgend Neues bei ihm einlief, brachte er gern herüber und zeigte es, selbst Bücher in Sprachen die uns unbekannt waren, aus denen er zuweilen vorlas und seinen Spaß daran hatte, daß kein Mensch die Dinge verstand. Er las gern vor, nicht lange Sachen ihrer Schönheit wegen, sondern allerlei Ueberraschendes was Niemand erwartete. Er sprach fließend französisch, und als die japanesischen Gesandten bei ihrer Anwesenheit ihm einen Besuch machten, redete er sie holländisch an. Am schönsten und ergreifendsten klangen seine Worte wenn er an Geburtstagen im eignen Hause oder bei Freunden oder bei ähnlichen Gelegenheiten einen Toast ausbrachte, immer kam etwas Unerwartetes, Freude und oft Rührung Erregendes zum Vorschein, das den Accent reiner Herzlichkeit trug.

Mein Vater bedurfte der Ruhe zu seinen Arbeiten, eine Unterbrechung störte ihn, alles hatte bei ihm seine Zeit, wie er auch nicht gern plötzliche Entschlüsse faßte. Jacob, der wenn er eine Reise vor hatte oft erst den Tag vorher darauf kam, der alle seine Bücher gleich so niederschrieb wie sie gedruckt wurden

ohne Concept und Umänderungen, war meistentheils sofort bereit sich unterbrechen zu lassen. Zwischen der Arbeit über irgend etwas rasch Auskunft zu geben, eine Neuigkeit zu hören, oder von Fremden sich über deren Arbeiten erzählen zu lassen und dann gleich tief in die Dinge einzugehen, war ihm eine angenehme Auffrischung. In der letzten Zeit genügten diese zufälligen Störungen nicht. Meine Mutter und Schwester lockten ihn planmäßig von Zeit zu Zeit von seinem Schreibtische fort, denn er würde, hätte man ihn gewähren lassen, den ganzen Tag durchgeschrieben haben, und wenn es manchmal dennoch geschah daß er zuviel that, so zeigten sich denn doch die Gebrechen des Alters. Vielleicht daß er noch einige Jahre länger erhalten geblieben wäre wenn er weniger gearbeitet hätte.

In der letzten Zeit waren seine Nächte nicht mehr so gut als früher. Er erwachte und konnte den Schlaf nicht wiederfinden. „Wie schön sind die langen Sommertage, worauf sich Vögel und Menschen freuen! Sie gemahnen an die Jugendzeit in der die Stunden Licht einsaugen und langsam verfließen; was davon noch übrig war, wird vom Dunkel des Winters und des Alters schnell geschluckt. Nun bin ich bald 78, und wenn ich schlaflos im Bette liege und wache, tröstet mich die liebe Helle und flößt mir Gedanken ein und Erinnerungen. 3. Juni 1862. Jacob Grimm." Diese Worte fanden sich auf einen kleinen Zettel geschrieben in seiner Brieftasche. Er hatte die Neigung, zu den Sternen zu sehn, von Jugend auf. In einem Briefe an Lachmann aus den ersten zwanziger Jahren klagt er, daß ihm bei einem Umzug durch die veränderte Lage seines Zimmers nun der Blick auf das herrliche Siebengestirn genommen sei. In seinem Alter wenn er nicht schlafen konnte, stand er zuweilen auch auf und trat ans Fenster, um den Himmel zu betrachten.

Es schien als werde er noch manches Jahr so fortleben. Als im Frühling 1863 sein Bruder Ludwig Grimm, Maler und

Professor an der Akademie zu Cassel starb, sagte er, „nun bin ich nur noch ganz allein da", ohne den Gedanken aber, als müsse die Reihe so bald auch an ihn kommen. Er hatte, da er noch für die Umarbeitung der Abhandlung über das Alter sammelte, Flourens' Buch sur la longévité zum Geschenk erhalten, in welchem bewiesen wird, daß das gewöhnliche Alter des Menschen hundert Jahre zu betragen habe. Er erklärte darauf scherzend, daß seine Absicht sei, selbst so alt zu werden. Daß er sich zuweilen ein wenig niederlegte, oder vor seinem Tische sitzend mit verschränkten Armen den Kopf übersinken ließ, auf kurze Zeit nur, war mehr ein Zeichen natürlichen Ruhebedürfnisses als abnehmender Kraft, denn wenn es ihm darauf ankam, arbeitete er ohne Unterbrechung. Er ahnte nicht, daß er so plötzlich für immer unterbrochen werden sollte. Er hatte viel vor. Er wollte am Wörterbuche fortschreiben, zu den Märchen sollte eine Einleitung kommen, der folgende Band Weisthümer gedruckt und mit einer weitausgreifenden Einleitung versehen werden. Ein Buch über Deutsche Sitten und Gebräuche hatte er vor. Ein Buch über Ossian lag in der Zukunft, dazu gewiß noch Vieles wovon Niemand außer ihm wußte. Das Letzte, was er drucken ließ, war eine Recension der Arbeit von Jonckbloet über Reinhard in den Göttinger Anzeigen; was er zunächst geschrieben hätte vielleicht eine Recension ebendahin über Goethes Briefwechsel mit Carl August: ich fand in seinem Tische einen frischgefalteten Bogen mit der Ueberschrift des Buches als ersten Anfang. Er wollte dafür den Briefwechsel Goethe's mit Frau von Stein durchlesen und bat mich, wenn ich das Buch, wie meine Absicht war, doch kaufen wollte, es gleich zu kaufen. Das Letzte was er gelesen hat, waren die eingesandten Bogen einer Sammlung griechischer Märchen, die er mit großem Interesse durchsah und Einiges daraus mit Bleistift bemerkte. Er las neuzugeschickte Bücher meistens sogleich und stets mit der Feder oder dem Bleistift in der Hand. Er hat unzählige kleine Zettel mit Citaten hinterlassen, die so entstanden sind.

Wie meinem Vater hatte auch ihm vor seiner letzten Krankheit eine kleine Herbstreise besonders wohlgethan. Bald nach der Rückkehr befiel ihn in Folge von Erkältung eine Leberentzündung. Diese schien gehoben, auch waren die Tage gut, aber die Nächte unruhig. Tags las er oft stundenlang im Bette, Nachts trat jedoch Fieber ein. Er sollte aufstehen um Schlaf zu gewinnen, Sonnabend Nachmittag, als er zum zweitenmal den Versuch machte, und neben meiner Schwester am Fenster saß, fühlte diese ihn zu ihr umsinken. Es war ein Schlagfluß, der die rechte Seite betroffen hatte. Er verfiel in einen Zustand von Schlaftrunkenheit, das Bein konnte er bewegen in den Momenten wo er erwachte, den Arm weniger, die Zunge war gelähmt. Er tastete oft mit der linken Hand an dem rechten Arme herum als wolle er fühlen wie es mit ihm stände. Das dauerte die Nacht hindurch. Sontag gegen Morgen kam er augenscheinlich mehr zur Besinnung, wandte die Augen nach uns Allen und nach Freunden, die mit uns um ihn waren, schien zu verstehen was wir ihm sagten und bewegte sich viel. Einmal glaubten wir ihn schon verloren, als er eine Photographie Wilhelms die dalag, plötzlich ergriff, mit der gesunden Hand rasch und wie er zu thun pflegte dicht vor seine Augen führte, einige Momente betrachtete und dann auf die Decke legte. Sontag den 20. September zehn Uhr zwanzig Minuten Abends that er den letzten Athemzug. Sein letztes Bette ist ihm, wie er vorausgesagt, neben dem seines Bruders bereitet worden. —

---

3.

## Ludwig Emil Grimm.

(Aus der Allgemeinen Encyklopädie der Wissenschaften und Künste, XCI, 308.)

Der Maler und Kupferstecher Ludwig Emil Grimm wurde zu Hanau den 14. März 1790 geboren und starb zu Cassel den 4. April 1863, als Professor an der dortigen Akademie der Künste.

Ludwig Grimm war einer von den jüngeren Brüdern Jacob und Wilhelm Grimms. Der Vater, Amtmann in Steinau, war früh gestorben, die Mutter zog nach Cassel, wo, nachdem auch sie gestorben, die lebenden sechs Geschwister, dem Ausdrucke Jacobs zufolge, „wie eine kleine Republik" zusammen gemeinsamen Haushalt weiter führten, als dessen Theile auch die abwesenden sich zu betrachten fortfuhren. Die einzige Schwester Lotte stand der Wirthschaft vor, Jacob und Wilhelm dagegen lag es ob, den größten Theil der erwachsenden Kosten aufzubringen. Sie waren es, die mit fast väterlichem Ansehen über den andern Geschwistern standen, während diese sich ihrer gereifteren Meinung fügten. Für Ludwig ist das Verhältniß von bestimmendem Einfluß gewesen. Seine künstlerische Thätigkeit wurzelte von Anfang an in der eignen Familie und ist in gewissem Sinne nie darüber hinausgegangen. Wie seine ersten Versuche, nach der Natur zu zeichnen, Porträts der Mutter, Schwester, Brüder und anderer Verwandten gewesen sind, so hat er sein Leben lang die Seinigen zu porträtiren fortgefahren, und nicht nur durch diese, als radirte Blätter, Zeichnungen und Oelgemälde ausgeführten Bildnisse, sondern auch durch Darstellungen von Familienscenen, die in großer Anzahl noch vorhanden sind, einen fortlaufenden Commentar des intimen Lebens der Seinigen geliefert. Es ist auch das ästhetische Urtheil der älteren Brüder stets für ihn von ent-

scheidendem Gewichte gewesen. Und endlich, fast alle persönlichen Verhältnisse, in welche Ludwig Grimm nach außen hin eintrat, in sofern sie auf seine künstlerische Entwickelung von Einfluß waren, sind auf die persönlichen Verbindungen der älteren Brüder zurückzuführen.

Im Jahre 1808 ging er nach München, um dort unter dem mit der Düsseldorfer Galerie dahin übergesiedelten Heß sich zum Kupferstecher auszubilden. Kleine Porträts in Profil aus dem Anfange dieses Jahres, noch in Cassel entstanden, verrathen die peinliche Sorgfalt einer ungeschulten Hand, während spätere Blätter aus demselben Jahre sofort den bedeutenden Einfluß Münchens erkennen lassen. Glücklich traf es sich, daß Savigny, mit dem Jacob 1805 in Paris gearbeitet hatte, von Marburg nach Landshut übergegangen war, das sich von München aus leicht erreichen ließ. Im Jahre 1808 hat Ludwig Grimm Savigny, dessen Frau und deren Schwester Bettina Brentano, welche damals mit ihnen war, dort gezeichnet und radirt. Die erstern beiden sind sehr sorgfältig durchgeführt, die letztere, wie Bettina Goethe schreibt, dem sie das Blatt sandte, nach der Natur gleich auf die Platte gearbeitet. Sie hat Arnim's Wintergarten im Arme; der Kopf allein ist in viel späteren Jahren von Grimm noch einmal radirt worden. Im Jahre 1809 entstand das Porträt der Frau von Savigny in pelzverbrämter, weiter Sammetcapuze. Bei den Blättern, welche das Datum 1809 führen, ist jedoch wohl zu unterscheiden, ob sie gleich damals, oder viel später erst, in seinem Alter, nach 1809 gemachten Zeichnungen von Grimm ausgeführt worden sind.

„Ihr Bruder", schreibt Savigny in einem (ungedruckten) Briefe vom 28. Februar 1809 an Jacob, „ist bei Heß vortrefflich besorgt. Heß ist einer der liebenswürdigsten, sinnigsten Menschen, jedes Talent und jede Eigenthümlichkeit ehrend und von sehr unbefangenem Urtheil. Er scheint ihren Bruder gar lieb zu haben, bezeigt ihm viel Vertrauen und behandelt ihn fast

arbeiteten damals am zweiten Theile der Märchen, und Ludwig radirte (30. August 1814) die alte Bauersfrau aus Zwehren, welche für die Märchen eine so vorzügliche Quelle war. Das Porträt ist später (1819) verkleinert dem zweiten Theile der neuen Auflage beigegeben worden. Vom 16. October des Jahres ist eine schöne Zeichnung datirt, den Bruder Carl als freiwilligen Jäger darstellend, mit dem Säbel zwischen den Knien, auf dessen Griff die Hände gelegt sind. Der Kopf allein ist später radirt worden. Von 1814 ist auch ein Baschkirenkopf, das Original gehörte offenbar der russischen Armee an. Von 1815 sind spielende Kinder in Kurhessen, Negergesichter, und eine Reihe verschiedenartiger Porträts, darunter in Bleistift das Ludwig Hassenpflugs, welcher in der Folge Lotte Grimm heirathete und den er später lebensgroß in Oel malte. Aus dem Juli 1815 ist auch die Zeichnung des 1817 radirten Porträts von Jacob. Jacob sitzt da in einen Mantel gehüllt, der Kopf ist beinahe im Profil gehalten, während die Augen sich dem Betrachtenden zuwenden. Im selben Monat machte er sich wieder nach München auf. In Steinau, unterwegs, zeichnete er eines seiner besten Blätter: „das Preusje“, einen Steinauer Handelsjuden; im September porträtirt er Görres in Coblenz, im October Scharff, Stein und Thomas in Frankfurt auf ein Blatt, auch Savigny dort wiederum. In Frankfurt durfte er Goethe seine Zeichnungen vorlegen, über dessen Urtheil diesmal jedoch nichts Näheres bekannt ist; auch hat die Begegnung keine weiteren Folgen gehabt.

In München blieb Ludwig Grimm nicht lange. Im Februar 1816 arbeitet er wieder in Cassel, im Juli ging er mit Georg Brentano, dem jüngsten Bruder Bettinens, nach Italien. Die Reise dauerte nur zwei Monate, ward aber sehr arbeitsam ausgenutzt. Da haben wir das feine radirte Köpfchen „Annunciata“, datirt „Cammuzzi, 17. Mai“. In Bologna zeichnet er das Porträt F. Francia's nach dem Original der Galerie Ercolani. Aus Rom liegen eine ganze Reihe Köpfe und Ansichten vor. Dort

(28. Mai) entstand dort das Porträt des Malers Müller, der als Schriftsteller so bedeutend dasteht. Eine Ansicht von Raphaels jetzt zerstörter Villa im Garten Borghese hat mehr historischen Werth. Ansichten des Meeres bei Terracina folgen, dann, sehr geschmackvoll radirt, Posilippo. Carluccio (Neapel), Roesel der Landschaftsmaler (Salerno), Nicoletti (Pästum, 18. Juli), lauter charakteristische, nach Natur schmeckende Blätter, besonders das letztere ein Meisterstück. Dahin gehören, um fernere Stationen zu bezeichnen, die Bäckerin von Gaeta (20. Juli) und drei Köpfe von Negern und Griechen (Hafen von Livorno, 2. August). Im September arbeitet Grimm schon wieder in München. Damals entstand das anmuthige kleine Blatt: ein Mädchen, die Arme vor sich auf den Tisch gelegt.

Im October 1817 in Cassel eingetroffen, radirt er eine Reihe von Platten als Ausbeute der Reise, die er mit dem die Dedication tragenden Titelkupfer (antikes Ornament im Basrelief) George Brentano zueignete. Die Blätter sind nicht alle mit der gleichen Sorgfalt ausgeführt. Dann sollten die Märchen illustrirt werden, doch kam es nur zu dem einen Blatte: „Brüderchen und Schwesterchen". Erst später entstand die Reihe anmuthiger Illustrationen zur kleinen Ausgabe der Märchen, die von Loedel in Göttingen in Kupfer gestochen worden sind.

Ludwig Grimm mußte sich jetzt als längst ausgelernt betrachten und eine dauernden Unterhalt gewährende Stellung zu gewinnen trachten. Um als Kupferstecher unabhängig zu arbeiten, hätte es einer großen Stadt bedurft. Auf gut Glück sich diese Existenz nun aber in der Fremde, d. h. außerhalb Hessens, zu suchen, lag weder in seiner Natur, noch entsprach es Jacobs und Wilhelms Anschauungen. Diesen erschien Leben und Arbeiten in Hessen als das Natürlichste, ja als eine Pflicht, auf deren Erfüllung allein der rechte Segen ruhen werde. Dazu kam, daß Grimms Natur dazu neigte, zurückgezogen und auf die Seinigen beschränkt, mehr abseits vom großen Wege ein beschauliches Leben

zu führen. Die Möglichkeit einer Stellung in Cassel eröffnete sich durch die Aussicht auf einen Posten als Lehrer an der Akademie. Doch bedurfte es hier eines Malers. Der Bewerber mußte ein Bild aufweisen können, bisher war nur vom Kupferstechen die Rede gewesen. Im Jahre 1818 kam er zum Entschlusse, eine Madonna zu malen, um sich nach dieser Richtung hin zu legitimiren.

Das beste Stück Malerei, welches von Grimm geschaffen worden ist, ist sein eignes, in früher Zeit in München entstandenes Porträt. Heß gehörte noch der alten Schule an: man sieht, wie die guten Traditionen des 18. Jahrhunderts hier noch eingewirkt haben. Die Farbe ist kräftig, das Helldunkel durchsichtig, das Ganze würde als ein vortreffliches Stück überall auffallen, ohne daß man den Meister weiter zu kennen brauchte. Leider jedoch blieb Grimm nicht auf diesem Wege. Damals wurden die Gemälde der Boisserée'schen Sammlung mächtig in Deutschland. Man setzte jetzt fromme, reine Farben klar aneinander, man gab den so kostbaren Besitz der alten, für diese Richtung allerdings unbrauchbaren Manier auf. Offenbar gewannen diese Anschauungen Einfluß auf Grimm, der, für sich allein arbeitend und ohne die Kritik eines großen Publikums als Corrigens um sich her, nur auf sich beschränkt, sicherlich den besten Theil seiner malerischen Anlagen, soweit von Farbe die Rede ist, dieser Anschauung zum Opfer gebracht hat. Eins der 1818 von ihm in Frankfurt gemalten Frauenporträts in Lebensgröße sieht aus, als habe er einen jener flachen bleichen Köpfe des 16. Jahrhunderts zum Muster genommen, welche man früher im Allgemeinen Holbein zuzuschreiben pflegte. Porträts in Wasserfarbe aus derselben Zeit bestätigen noch auffallender die neue Auffassung. Eine gewisse fromme, romantisch-stille Einfalt ward für die Maler nun als Ideal aufgestellt, die zu der lebendigen Beweglichkeit Ludwig Grimms gar nicht paßte. In der Folge hat er sich von diesem Wesen wieder befreit, in mancher Hinsicht aber sich doch niemals

ganz von ihm losmachen können. Dies ist der Grund, weshalb seine nun beginnenden Oelgemälde, was die Technik anlangt, nicht auf der Höhe stehen, welche er, wäre er unberührt geblieben vom Einflusse der romantischen Schule, hier ebenso gut zu erreichen im Stande gewesen wäre als nach andern Richtungen. Die Porträtmalerei führte ihn zwar immer wieder auf die Natur zurück, aber für den Wiedergewinn der alten Technik fehlte ihm nicht nur die Gelegenheit, sondern auch die Anregung. Denn wir brauchen uns nur umzusehen, wie in Deutschland damals überhaupt gemalt wurde, um die Oede zu verstehen, in welche ein mit malerischen Anlagen ausgerüsteter Künstler, der so gut wie allein in Cassel lebte, damals versetzt war.

Sein Hauptaugenmerk ist in dieser Zeit auf eine historische Composition gerichtet, und es sind dafür eine Reihe von Entwürfen vorhanden, von der flüchtigen Federskizze an bis zur ausgeführten Zeichnung, die dem Carton vorhergeht. Hier zeigt sich recht, wie ein Künstler befangen ist in dem, was das Schicksal ihm auferlegt. Von München her lagen ihm Madonnen und eine gewisse Art allegorischer Compositionen in der Seele, die sich sämmtlich auf Heß und dessen Schule zurückführen lassen: in dieser Manier sind eine Anzahl seiner Skizzen gehalten. Das Verhältniß zum hessischen Fürstenhause, von welchem allen Brüdern, was die älteren Zeiten anlangt, viel Gütiges erwiesen worden war, lenkte ihn auf die Geschichte der heiligen Elisabeth, ein Stoff, für den er stets eine besondere Vorliebe bewahrt hat. Eine große Bleistiftzeichnung aus dem Jahre 1821 zeigt Elisabeth, wie sie, von Engeln bedient, welche die Brode tragen, den Dürftigen ihre Wohlthaten erweist. Die Anordnung hat etwas Symmetrisches, ohne steif zu sein, Einzelnes von den Figuren ist sehr lieblich, besonders gelungen der Theil der Composition, welcher die die Brode empfangenden Armen zur Anschauung bringt. Grimms eigentliches Feld wäre historisches Genre gewesen. In dieser Richtung entstand damals, ausgehend von einer Skizze nach der Natur: die

alte Lore von Ungedanken, eine Zigeunerin die hessischen Mädchen wahrsagt, das Ganze in märchenhafter Stimmung gehalten. Schließlich wurde denn doch eine Madonna zur Ausführung des geforderten Gemäldes gewählt.

Als Gegengewicht zu diesen Arbeiten, für welche die Veranlassung aus den persönlichen Verhältnissen und nicht aus dem Verlangen des Publikums hervorging, begann Grimm um diese Zeit die Porträts Göttinger Professoren, zu denen Jacobs enge Verbindung mit Göttingen in den Jahren bereits, als an einen Ruf für ihn und Wilhelm dahin noch nicht gedacht wurde, den Anstoß gab. Im Jahre 1823 wurde die erste, 1826 die zweite Serie radirt. Diese Köpfe sind meisterhaft wiedergegeben. Mit so feinem Blick hat Grimm das Charakteristische herausgefunden und wiederzugeben verstanden, daß sie als Typen ihrer Art zu betrachten sind. In zukünftigen Zeiten, wenn von jenen blühenden Zeiten der Georgia Augusta die Rede sein wird, wo der „Deutsche Professor" in seinem glänzendsten Nimbus Deutschlands öffentliches Leben fast allein zu repräsentiren hatte, wird man diese Köpfe als historisches Material betrachten. Blumenbach's Porträt, zweimal auf zwei verschiedenen Blättern dargestellt, ist die brillanteste Leistung darunter. Goethe bespricht die Publikation in Kunst und Alterthum mit Anerkennung.

Diese Arbeit und wahrscheinlich die Bekanntschaft mit Haxthausens zog andere Aufträge im Hannöverschen nach sich. 1827 radirte er Heinrich Heine, der auf der Durchreise in Cassel bei ihm war, 1829 Paganini. Auch eine Anzahl von Porträts in Oel entstand in denselben Jahren. Grimm stand jetzt in dem Alter, in dem das Leben hätte Anforderungen an ihn stellen müssen. Angewiesen jedoch nur auf sich selbst und, nachdem ihm (1833) eine Anstellung an der Akademie als Professor und Lehrer der historischen Malklasse zu Theil geworden, der Nothwendigkeit enthoben, für seinen Unterhalt arbeiten zu müssen, begann jetzt bereits eine gewisse Ruhe bei ihm, aus der ihn kein bedeutender

Anstoß in der Folge herausnöthigte. Jacob und Wilhelm waren (1829) nach Göttingen gegangen, die gewaltsame Stille der dreißiger Jahre in Deutschland hielt jeden öffentlichen Aufschwung zu Boden: nichts natürlicher, als daß er von nun an still weiterarbeitend in der gewohnten Weise die Anzahl seiner Werke zu vermehren fortfuhr, ohne in ihnen das jedoch von nun an zu übertreffen, was ihm bis dahin gelungen war. Eine seiner besten Platten aus späterer Zeit ist das Porträt Clemens Brentano's, den er zum ersten Mal nun so spät (1847) zeichnete und radirte, während er die anderen Geschwister Brentano's in viel früheren Jahren radirt oder in Oel gemalt hatte. Von den historischen Gemälden, die sich durch einen romantischen Hauch, der über ihnen liegt, auszeichnen, sich sonst aber keiner der herrschenden Richtungen anschließen, sind die bedeutendsten die Mohrentaufe und der Tod der Heilgen Elisabeth. Am besten wurden jedoch zwei Genrestücke aufgenommen, hessische Bauernmädchen darstellend, die 1833 ihren Weg durch die Ausstellungen machten und in Frankfurt a. M. angekauft worden sind.

Nur eine einzige Arbeit letzterer Art sei hier noch erwähnt, das Porträt der Kurfürstin Auguste nach einem Gemälde von Bury. Die Kurfürstin, eine preußische Prinzessin (Schwester Friedrich Wilhelms III.), die selbst Künstlerin gewesen war, nahm an seinen Arbeiten stets großes Interesse. Auch den Kurfürsten hat er für eine große figurenreiche Zeichnung porträtirt, auf der der Moment dargestellt ist, wie die Deputation der Casseler Bürgerschaft im Jahre 1830 die Zustimmung zur Einführung der Verfassung erhält.

Ludwig Grimm war eine frische und erfrischende Natur. Von frühauf hatte Jedermann ihn gern. Mit Niemand neckten sich die Kinder lieber, Niemand wußte besser mit den Leuten umzugehen. Er liebte es, allerlei Volk abzuconterfeien, und konnte Stunden daran wenden, um einen Zigeuner in Wasserfarben, die er für Studien gern brauchte, zu malen. Einige seiner Blätter

aus späterer Zeit stellen Zigeuner und Slowakenscenen dar, die aus unbefangener Naturbeobachtung hervorgegangen sind.

Für all das war ihm der Beifall der Seinigen zunächst die liebste Belohnung. Auch nachdem Jacob und Wilhelm nach Göttingen gegangen, überhaupt das alte jugendliche Zusammenleben aufgehoben war, hörte dem verbindenden Gefühle nach das erstere Verhältniß niemals auf. Als Jacob und Wilhelm vertrieben von Göttingen 1837 in Cassel wieder eine Heimath suchten, wohnten die drei Brüder und ihre Familien in Ludwig Grimms Hause in der Bellevue beisammen, bis die Berufung nach Berlin dem wieder ein Ende machte. Dies war gerade die Zeit, wo Grimm an seiner Mohrentaufe malte, die dann auch in Berlin ausgestellt wurde. Sein bester Freund in späteren Jahren war der Bildhauer Werner Henschel, dessen Gemüthsart und Kunstrichtung der seinigen entsprach, und der Jahre lang Abend auf Abend bei ihm eintrat, bis ihn spät noch das Schicksal nach Rom führte, wo er sich festhalten ließ. Von da an beschränkte Grimm sich zumeist auf den Familienkreis. Wie er einst begonnen, mit noch ungeübter Hand seine Schwester Lotte zu zeichnen, radirte er nun sein Enkelchen auf dem Arme der Tochter. Am liebsten erzählte und sprach er von den Zeiten, wo er in München als junger Schüler frei und das Herz voll poetischer Gedanken das bairische Gebirge durchzogen hatte. Das waren seine mythischen Zeiten, die kein späterer Sonnenschein überstrahlte.

Von seinen Geschwistern hat ihm bis zuletzt Wilhelm am nächsten gestanden, den er auch öfter als die andern porträtirt hat. Auf einer vortrefflichen Zeichnung stellt er ihn 1822 vor seinem Schreibtisch sitzend dar. Im Jahre 1829 zeichnete er ihn und Jacob, beide in einer Landschaft auf einer Gartenbank sitzend, wonach in Frankfurt eine Lithographie erschien. Im Jahre 1837 radirte er ihn im Göttinger Professorentalar; übrigens existiren aus vielen Jahren mehr oder weniger ausgeführte Zeichnungen, die Wilhelm darstellen, auch ein lebensgroßes Oelbild aus dem Jahre

1815. Jacob hat er niemals in Oel gemalt. Von diesem ist unter andern eine begonnene Zeichnung en face vorhanden (1818), die als Titelkupfer für die Grammatik bestimmt war. In den funfziger Jahren radirte er Jacobs Kopf nach einem ganz kleinen Gemälde von Urlaub, einem nicht unbekannten Maler des 18. Jahrhunderts, der den Vater, die Mutter und andere Verwandte und so auch Jacob, als etwa vierjähriges Kind in einem Blumenbosquet stehend, in ganzer Figur (die Tafel aber keinen Fuß hoch) malen mußte. Sein eignes Porträt hat er 1815 radirt.

Das Beste, was er gearbeitet hat, sind seine unmittelbar der Natur entnommenen Köpfe von Kindern, Männern und Frauen aus dem Volke. Das ist echt Deutscher Charakter, der sich in ihnen ansprägt. Und so erscheint sein Talent gleichsam als die in malerischer Kraft sich manifestirende Fähigkeit, welche Jacob und Wilhelm nach anderer Seite hin besaßen. Daher auch erklärt sich Grimms enges Verhältniß zu seinen Brüdern, mit deren so ganz anders gearteter Thätigkeit die seinige dennoch nahe verwandt erscheint.

---

Die drei Stücke, die ich hier zur Erinnerung an Jacob, Wilhelm und ihren jüngeren Bruder Ludwig Grimm gab, sind sehr verschiedenen Ursprungs.

Der Redacteur der Vossischen Zeitung, Dr. Lindner, mit dem ich befreundet war, hatte mich nach meines Vaters Tode um einen Nachruf gebeten. Es fand sich Niemand, den ich darum hätte angehen können, und so entschloß ich mich selbst dazu, ihn niederzuschreiben. Mein Name wurde nicht darunter gesetzt.

Die Anmerkungen zu der Rede, welche Jacob zu Wilhelms Andenken in der Akademie der Wissenschaften hielt, wurde aus

der Sammlung der kleinen Schriften Jacob's hier wiederholt. Sie sind in der ersten Frische der Erinnerung niedergeschrieben und zeigen mir selbst recht, wie viel weniger lebendig manche dieser Einzelnheiten mir heute schon in die Phantasie treten.

Die Biographie Ludwig Emil Grimms sticht gegen die beiden andern Stücke empfindlich ab. Es durfte dem persönlichen Gefühle hier kein Einfluß gestattet werden. Ich mußte wie ein Fernstehender urtheilen.

Die Zeiten sind mir noch wohl bewußt, wo der „Onkel Lui" von mir für den größten aller lebenden Maler gehalten wurde. Als Kind hatte er mein Bilderbuch für mich zusammengeklebt, meist aus seinen Zeichnungen bestehend, in die er ein auf die kindlichen Gedanken phantastisch wirkendes märchenhaftes Element zu bringen wußte. Zu den Kinder- und Hausmärchen hatte er ja die ältesten Illustrationen geliefert. Immer wieder waren die Mitglieder der ganzen Familie in allen Lebensjahren von ihm gezeichnet oder gemalt worden. Meines Onkels künstlerische Thätigkeit erschien mir von Anfang an überhaupt als die natürlichste und genußreichste Beschäftigung.

Nach den Göttinger Ereignissen waren wir wieder nach Cassel gezogen und wohnten für einige Jahre nun im Hause des Onkels. Damals befand es sich, für unsere kindliche Chronologie: seit unvordenklichen Zeiten, im Besitz der „Großmutter", der alten Professorin Böttner, des Onkels Schwiegermutter. Wir hatten das Erdgeschoß inne: rechts, von der Straße das Haus angesehen, Jacobs, links Wilhelms Arbeitszimmer. Oft habe ich meinen Vater da im Fenster liegen sehen, um zu hören, wie an dem in die Aue hinabführenden Thore die Musik der hessischen Regimenter spielte. Es summt mir noch in Gedanken vor den Ohren, wie die Klänge halb aus der Ferne durch die sonnige, reine Luft heraufschwammen.

Zwei Treppen hoch wohnte der Onkel Lui. Sein Atelier,

eine einfache Stube, enthielt für meine Augen damals die wichtigsten Dinge dieser Welt. Am einen Fenster, vor dem ein Blumentopf stand mit einem Eichbäumchen darin, das mein Onkel selbst aus einer Eichel zog, die ihm sein Töchterchen einmal mit nach Hause gebracht, war die Staffelei aufgestellt, auf einem niedrigen lehnenlosen Stuhle stand der Kasten mit den Farben daneben und der Malstock war daran gelehnt. Ueberall Tische mit Mappen und Büchern darauf. Die Wände bedeckt mit Oelskizzen und Zeichnungen. Ein paar alte eiserne Ritterhandschuhe und ein Helm oben auf dem Schranke. Im schmalen Vorzimmer dagegen standen, besonders geheimnißvoll, die in Thon modellirten Figürchen, an denen der Onkel für einige seiner Compositionen Licht und Schatten studirt hatte. Sie rührten von Werner Henschel her, dem Bildhauer, der schließlich in Rom blieb, das er für kurze Zeit nur besuchen wollte und dann nicht wieder verlassen hat. Henschel arbeitete in der gleichen romantisch sinnigen Richtung wie Ludwig Grimm, war als Künstler aber bedeutender.

Hoch oben im Hause, mit drei Fenstern nebeneinander aus dem Dache sich erhebend, lag das Allerheiligste des Hauses, ein meist verschlossen gehaltener, gewölbter Saal, dessen Rückwand in ihrem oberen rund abgeschnittenen Theile vom alten Professor Böttner einst mit einem figurenreichen allegorischen Wandgemälde, „die Malerei" darstellend, eigenhändig ausgefüllt worden war. Italiänische und pariser Erinnerungen wahrscheinlich hatten Böttner vermocht, in seinem Hause diesen prächtigen Raum herzurichten. Böttner componirte und colorirte in der Art Battoni's, angenehm elegant und ohne Schatten, mit lichten pastellmäßig matten Farben. Da hing auch Böttners selbstgemaltes Porträt, lebensgroß, wie er vor der Staffelei sitzt und neben ihm als jugendliche schlanke Frau, die Großmutter, mit ihrem Kinde, einem nackten, atlasglänzenden kleinen reizenden Geschöpfe im Schooße. Von den übrigen Porträts da oben im Saale nenne ich noch die Naturskizzen zu Bildnissen Marie Antoinettens, Ludwigs XVI und

des Grafen von Artois. Wer weiß, was aus den danach ausgeführten Gemälden geworden ist.

Mein Onkel hatte in seiner Malerei nichts von dieser leichten Manier des vorigen Jahrhunderts, er verfuhr nach den Regeln seiner Zeit, der neuen Münchener Schule. Bei ihm sah ich nun zuerst, wie Kunstwerke zur Entstehung kommen. Wie aus Entwürfen Skizzen und daraus Gemälde werden. Er erzählte mir zuerst von Italien. Da sah ich Stiche Mark Antons auf vergilbtem Papier und zerfetzte ächte Handzeichnungen alter Meister. Ich verstand nichts davon, aber es durchdrang mich das Gefühl vom ungemeinen Werthe dieser Reliquien und von der Wichtigkeit alles dessen, was Kunst und Künstlerthum betrifft. Das Atelier meines Onkels und was darin gethan und gesprochen wurde vereinigte sich in meiner Anschauung zu einem unveränderlichen Ganzen, das in der großen Ordnung der Dinge seinen festen, vornehmen Platz einnahm.

In der That wechselte auch hier nie etwas den Platz. Alles bewahrte den alten Glanz. Nur mein Onkel selbst wurde älter. Hier hatte ich ihn auf seinem niedrigen Stuhle über den Tisch gebeugt sitzen sehen als ihm noch dunkles Haar vornüber fiel; hier sah ich ihn in den letzten Jahren seines Lebens mit grauweißem Haar und zitternden Händen als er nichts mehr arbeiten konnte. Auf derselben Stelle aber standen alle Dinge und alle unverändert. Derselbe kleine Eichbaum, der nicht zu wachsen schien und nur knorriger wurde, zitterte draußen am Fenster im Winde hin und her, dieselben blauen Berge lagen als Aussicht weitausgestreckt über dem Thal durch das die Fulda fließt, derselbe leichte Firnißgeruch herrschte im Zimmer. Wenn ich von Zeit zu Zeit in Cassel einsprach, saß auch ich dann da immer wieder auf dem gleichen Platze und mußte aus der Welt erzählen, die für meinen Onkel, der seit Jahren nichts mehr erlebt hatte, in immer mythischere Ferne gerückt worden war.

Lebendiges Interesse nahm er nur noch an dem was die eigne Familie betraf. Er zeichnete für seine Enkelkinder wie einst für uns. Zu Jacob und Wilhelm, die seine brüderlichen Erzieher gewesen waren, sah er wie in den Jugendzeiten noch empor. Mit Respect und Freude nahm er die geschenkten frischen Exemplare ihrer neuen Bücher an. Die Deutschen Sagen waren ihm selbst gewidmet gewesen. Was den Brüdern zu Ehren geschah, erfüllte ihn mit Stolz, während er an sich selbst in dieser Richtung nie gedacht hatte.

Künstlern und Schriftstellern in der Schule „wann sie blühten". Wann ihre Hauptarbeiten entstanden. Von ihrer Blüthezeit blicken wir nach vorwärts und rückwärts. So bilden sich drei große Massen als natürliches Schema für das Leben jedes Mannes, von dem überhaupt gilt, daß er einmal „geblüht" habe. In der Mitte des Daseins schafft und arbeitet er für sich allein, im letzten Drittel übt er Einfluß auf Andere, im ersten Drittel steht er selber noch unter dem Einflusse derer die ihn fördern.

Rauchs Blüthezeit beginnt mit dem Denkmal der Königin Luise und endigt mit dem Standbilde Blüchers in Berlin. Die Zeiten der Vorbereitung finden ihren Culminationspunkt im Verkehr mit der Familie Humboldt in Rom, seine späteren Zeiten der völligen Reife und des Erfolgs gipfeln im Aufbau des Denkmals für Friedrich den Großen. Um Rauchs Production der ersten Zeit kümmert sich das große Publicum heute sehr wenig, die der mittleren und der letzten Zeit dagegen werden nicht gehörig auseinandergehalten.

Der frühverstorbene Friedrich Eggers ist es gewesen, der in mannigfachen kleineren Aufsätzen Abschnitte aus Rauchs Leben dargestellt hat; die allgemeine Biographie des Meisters hat er nicht abschließen dürfen, deren erster Theil nur von ihm vollendet worden ist. Er zuerst hat Rauchs Thätigkeit in die drei großen Hauptmassen geschieden. Eggers' erster Theil enthält nur die Zeit der Vorbereitung und den Beginn der Blüthe, der zweite Theil, welchen Karl Eggers aus den Papieren seines Bruders eben herausgegeben hat, schließt die mittlere Periode ab. Ueber die letzte Zeit findet sich aber genug in Eggers' anderweitigen Aufsätzen. Lebte er noch, so würde ihm diesmal wohl zugefallen sein, die Festrede zu halten.

Rauch hat bis in hohe Jahre hinein gearbeitet. Die Gedanken wenden sich unwillkürlich von ihm selbst zu der abgerundeten Epoche, welche seit den 100 Jahren von seiner Geburt bis

heute abgelaufen ist. Jede Epoche hat ihr Gewinn- und Verlustconto. Man fragt: was ist während dieser ganzen Zeit gewonnen und was verloren worden? Das Besondere tritt zurück, das Allgemeine drängt sich vor. Man sucht nach großen Vergleichen, und statt sich in Erinnerungen an dies und jenes aus Rauchs umfassender Thätigkeit zu verlieren, faßt man ebensosehr das ins Auge was Andere ihm gewesen sind als was er selbst gethan hat.

Beginnen wir mit den Zeiten der Vorbereitung.

Eins fällt hier zuerst auf als das Entscheidende. Rauch wird durch Bande der verschiedensten Art an Preußen, besonders an die Königliche Familie gekettet. All seine Thätigkeit fällt in diese Richtung. Preußen und das regierende Haus sollte verherrlicht, Berlin geschmückt werden. In ganz anderer Intensivität wirkt das bei Rauch, als etwa bei Canova die großen Aufträge für Napoleon und dessen Familie. Was Andere auch bei uns nur im Ganzen und Großen verfolgen durften, die Verherrlichung des Vaterlandes, wurde Rauch in concreten Aufgaben zu Theil. Man sagte ihm nicht: schaffe Etwas zu Ehren des Deutschen Volkes, sondern man verlangte feste dringende Arbeit, die an bestimmte Namen geknüpft war. Neben Rauch arbeitete Schinkel in dem gleichen Sinne, beide im Dienste eines Königs, dem ihre Thätigkeit Herzenssache war.

Nun ein Zweites: warum haben diese beiden Meister, Schinkel, der Architect, und Rauch, der Bildhauer, keinen Dritten neben sich gehabt, der ein Maler war? In allen Jahrhunderten vorher hatte doch die Malerei die Fahne voran getragen. Rubens, Poussin und Lesueur haben Ludwig XIII., Lebrun Ludwig XIV. zumeist verherrlicht. Cornelius' Berliner Thätigkeit dagegen, welche spät einsetzte, als bereits Alles gethan war, ist nie zu wirklichem Effect gekommen. Und in München waltete keine natürliche Entwicklung, sondern Laune und Zufall. Dies war für Rauchs Talent eine der großen Gunstbezeugungen des

Jahrhunderts, daß seine Erziehung in eine Zeit fiel, wo die altbegründete Herrschaft der Malerei zusammenbrach, während die der Sculptur emporkam.

Goethe, der erste Deutsche Kunsthistoriker, hat den Todeskampf der italiänischen Malerei in Italien miterlebt. Als die Franzosen während der Revolution dort wirthschafteten, vollzog sich dieses Abbrechen der alten Tradition für immer. Niemand, sagt Goethe, werde in späteren Zeiten ermessen können was mit diesem Umsturze des „italiänischen Kunstkörpers“ verloren gegangen sei. Und in der That, heute erst, wo man wieder anknüpfen möchte, fängt man an zu fühlen, was vor hundert Jahren an malerischer Arbeit noch geleistet werden konnte, während zwanzig Jahre später bereits die letzten Spuren verloren waren. All die scheinbare neue Erhebung der Malerei unter David und den übrigen Malern der Epoche Napoleons und der Restauration in Frankreich, sowie all das, was Carstens und später Cornelius mit Overbeck und den Seinigen für Deutschland geleistet, vermochte die alte Behandlung der Farbe, auf die es doch eigentlich ankommt, den Malern nicht wieder in den Pinsel zu schaffen. Die durch drei Jahrhunderte aufgesammelten Erfahrungen waren verloren. Niemand kannte mehr die alten Ateliergeheimnisse. Alle Gemälde unserer Zeit, ohne Ausnahme, erscheinen kalt und undurchsichtig neben denen, welche bis in die neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts noch zur Entstehung kamen, von da an aber nicht mehr. Was die letzten verrufenen Franzosen: Watteau, Boucher, Lancret, Fragonard noch vermochten, hat seitdem Niemand wieder zu Stande gebracht. Was war Watteau? Zu den großen Meistern des 17. Jahrhunderts verhält er sich wie ein Kammerdiener zu einem Edelmann und doch würde man in Berlin heute Jemand der wie Watteau zu malen verstände wie einen Zauberer anstaunen. Mit jenem Umsturze der italiänischen Kunst gingen die unzähligen Academien ein, welche in ganz Europa überall die alte Praxis hegten. Die

Maler hielten sich von nun an im Fahrwasser der Bildhauerei. Man zeichnete und suchte den Zeichnungen so gut man eben konnte Farbe zu geben. Farblos gedacht aber sind die Sachen allesammt. Cornelius selber sagte mir einmal: eigentlich sei sein Beruf die Bildhauerei gewesen.

Die Bildhauerei dagegen erhob sich. Als Rauch nach Italien kam, war Canova der Abgott des bewundernden Publikums. Auch Thorwaldsen hatte sich schon emporgearbeitet. Mit unendlichem Fleiße sah Rauch diesen beiden ab was abzusehen war, er besaß den ruhelosen Trieb, der sich nie genug thun kann. Die Antike stand ihm, umstrahlt von der neuaufkommenden Alterthumswissenschaft, in leuchtendem Glanze vor den Augen. Und um all das wahrhaftig lebendig und fruchtbar für ihn zu machen, traf er das Humboldtische Haus, in das er aufgenommen wurde.

Hier muß ein Drittes in Betracht kommen, was für Rauchs vorbereitende Jahre entscheidend wurde.

Ueberblicken wir in politisch-geschichtlichem Sinne die Zeiten, in welche Rauch's Jugend fiel: die französische Revolution nebst den gleichzeitigen Zuckungen in allen romanischen Ländern, die napoleonischen Kriege gegen das ganze Europa, die Deutschen Freiheitskriege: so gewinnt es den Anschein, die Bevölkerungen aller Länder müßten sich während dieser ungeheuren, unablässigen Erschütterungen in athemloser Spannung befunden haben und der Unterschied zwischen heute und damals scheint, was den geistigen Zustand anlangt, nicht eben groß. Dieselbe fortwährende heimliche Sorge, irgendwo könnten die Flammen ausbrechen, die uns nicht zur Ruhe kommen läßt, müßte damals die Gemüther in noch höherem Grade bewegt haben. Dringen wir jedoch intimer ein, lesen wir die damals geführten Correspondenzen, so gewahren wir, wie wenig die, seit Jahrhunderten des directen Einflusses auf die politischen Dinge entwöhnten Völker sich im Grunde des Herzens um Politik kümmerten. Man nehme zusammen was an Zeitungen damals herauskam: das große

Publicum empfing stoßweise und zufällig unbestimmte Nachrichten. Nur ein Beispiel. Dem Landgrafen von Hessen war es gelungen, sein Volk bis zum Jahre 1806 in absoluter Unwissenheit über das zu halten, was in Paris geschehen war. Die Zeitung war genöthigt, nach wie vor über Hoffestlichkeiten am Hofe des Königs von Frankreich zu berichten. Vierzehn Jahre nach Ludwigs XVI. Hinrichtung glaubte man in Hessen noch das alte Leben in Versailles gehe dort wie früher weiter. Hinterher aber änderte sich das kaum. Unter dem Königreiche Westphalen wußte man in Hessen ebenso wenig, was auswärts geschah. Und so in Weimar, in München, sogar in Berlin. Wie ungemein dürftig war was während der entscheidenden Feldzüge in Frankreich von der Armee in die Berliner Zeitungen gelangte, deren es kein halbes Dutzend gab. Das eigentliche Element der Deutschen waren Kunst und Wissenschaft, und der Ruhm, der hier zu erlangen war, bildete sich nicht im Angesichte der Massen auf dem Markte, sondern in den engen geselligen Cirkeln. Da auch vollzog sich die Erziehung der jungen Leute. Und in diesen Cirkeln herrschten die Frauen und gaben den Ton an. Niemand hat damals an beschränkende Theorien gedacht, wieweit Frauen im Leben mit einzugreifen hätten: in ihren Händen lag faktisch die Herrschaft. Litterarische und künstlerische Interessen bewegten alle Welt und das Urtheil der Frauen gab den Ausschlag. Danach bemessen wir, was Rauch in Rom im Hause der Frau von Humboldt gewinnen konnte, welche sich gern seiner annahm. Frau von Humboldt war für die erzieherische Aufgabe, welche ihr hier zufiel, durch ein reiches Leben vorbereitet worden. All das ist von Eggers einfach, schön und aus voller Kenntniß der Dinge dargestellt worden. Wie hätte Rauch ohne diese Schule die Kunst des persönlichen Auftretens, des zarten Verständnisses gewonnen, welche bei der großen Aufgabe, die ihm nun zufiel, in so bedeutendem Maaße, vielleicht in entscheidender Weise mitwirkte?

Gehen wir also über zu seiner Blüthezeit.

Auch hier mußte Vieles zusammenkommen um ihn den Werken zuzuführen, welche Grundsteine seines Ruhmes geworden sind.

Wären Canova und Thorwaldsen in weniger großartigen Weise mit Aufträgen überhäuft gewesen oder hätten sie weniger fürstliche Gesinnungen besessen, so würden sie vielleicht nicht so freiwillig auf Rauch hingewiesen haben, als bei ihnen beiden zuerst wegen des Denkmals für die verewigte Königin Luise angefragt wurde. Natürlich war, daß der König sich an die vornehmsten Künstler wandte und Rauch, der in höherem Sinne noch nichts gethan hatte, anfangs nur mit einem gewissen Mißtrauen annahm. Es gab andere nicht unberühmte Leute in Berlin selbst, die man Rauch hätte vorziehen können.

Wie günstig gestalteten sich alle die traurigen Verhältnisse, aus denen der Auftrag hervorging, für das Monument selber und für den, der es ausführte.

Der Tod der Königin war ein außerordentliches Ereigniß. Die Leiden des unglücklichen Krieges hatten zwischen König und Volk eine Innigkeit geschaffen, welche alle Kreise erfüllte. Man wußte genau, mit welcher Aufbietung und Aufreibung ihrer Kräfte die Königin der gute Engel des Landes und des Königs selber gewesen war. Ihre Krankheit, ihr Tod, die erschütternde Trauer des Königs im Kreise seiner Kinder durchdrangen das Volk als sei nach soviel Niederlagen und Verlusten dies der letzte und bitterste. Es hatte etwas symbolisches: als sei das Maaß der Vernichtung voll. Hier war eine liebenswürdige Königin, zugleich eine heroische Frau, eine Mutter der Armen, eine ermunternde Freundin bescheidenen Verdienstes und zugleich die schönste, reinste Frauengestalt in jungen Jahren langsamer Krankheit erlegen, an der der Gram um das Vaterland so großen Antheil hatte.

All das sollte in das Bild hineingelegt werden, das Rauch zu formen zufiel. Das Volk sollte die Königin, der König seine

Gemahlin, die Kinder sollten die Mutter in ihr wiedererkennen. Solch eine Arbeit, einem genialen Anfänger sich darbietend, der sich seiner Kraft bewußt ist, zeigt ihn als Liebling des Glücks. Niemals vielleicht war ein beginnender Künstler auf eine solche Probe vom Schicksal gestellt worden. Und Rauch bestand die Probe.

Es ist wunderbar zu sehen, welche letzte Gestalt die Königin Luise in Rauchs Phantasie angenommen hat. Es war dieses Bild in einem entscheidenden Momente seinem Geiste eingeprägt worden: es arbeitete fort darin. Aus der Erscheinung einer Verstorbenen erwachte es wie zu neuem Leben in ihm. Wie alle Trauer sich allmählich in der Seele des Menschen doch in Hoffnung umgestaltet, so ist es unmöglich, die Schönheit immer nur als Abbild des Todes aufzufassen: kein Zweifel für mich, daß Rauchs Siegesgöttinnen die letzte ideale Verkörperung der Königin Luise sind. Wie eine Reihe Schwestern, alle derselben Mutter entstammt, sitzen sie da mit ihren Kränzen. Und wenn die Aehnlichkeit mit ihrem frühesten Urbilde auch nur in einem Hauche von Verwandtschaft besteht, so genügt ja oft genug bei solchen Vergleichen ein bloßer Hauch so, um Alles zu sagen was hier zu sagen war. Auch ist keine schönere Verherrlichung der Königin denkbar, als sie selbst zuletzt als diejenige darzustellen, welche den Siegern ihre Kränze zuwirft.

Nach den Freiheitskriegen fiel Rauch dann die große Aernte zu, die Standbilder unserer Feldherren aufzurichten. Hier kam jetzt in wunderbaren Kämpfen, für welche Eggers' zweiter Theil besonders reiches Material bringt, die große Frage idealer oder realistischer Auffassung zur Entscheidung. Nachdem Anfangs das römische Feldherrencostüm das allein mögliche erschien, wurde endlich bis zu der dienstmäßig genauen Nachahmung der Uniform vorgegangen. Auf die Gründe, welche damals dafür und dagegen vorgetragen wurden, kommt es weniger an als auf eine Erklärung aus der allgemeinen Lage der Dinge heraus: warum das ideale Costüm so unrettbar aufgegeben werden mußte. Damals schien

beides im freien Willen zu liegen und die Wahl vom Geschmack einzelner maaßgebender Personen abzuhängen.

Das Preußen, das sich nach den Befreiungskriegen in jeder Weise neu constituirte, zeigte mit dem früheren Preußen wenig Aehnlichkeit. Friedrich der Große hatte in seinen Kriegen das preußische Volk keineswegs zu einem Volke von Soldaten umgeschaffen. Man sagte im Auslande vom Staate Friedrichs: Preußen sei eine große Caserne, das Volk jedoch, das Publikum hatte kaum Zusammenhang mit denen, welche diese Caserne bevölkerten. Aber auch die Freiheitskriege hatten uns noch zu keinem Volke gemacht, dem der militärische Stempel aufgedrückt ist wie der heutigen Generation. Die bürgerliche Natur unseres damaligen Heeres lassen die Statuen Bülows und Scharnhorsts erkennen, die ersten, welche Rauch nach den Freiheitskriegen ausführte. Die Uniform ist künstlerisch beinahe beseitigt, die Umrisse des Körpers treten im antiken Sinne vor, etwa wie bei den Barbarenkönigen des Constantinbogens in Rom. Mit diesen Statuen vergleiche man die Blüchers. Hier ein letzter Versuch, der Uniform eine künstlerische Seite abzugewinnen, während der Meister bei den Statuen Yorks und Gneisenau's, in seiner allerletzten Zeit, sich der Uniform völlig unterordnete. Die Kunst, ohne daß der Künstler sich dessen bewußt war, deutet hier den Umschwung in den Anschauungen des Volkes so treffend an, daß kaum etwas Erklärendes hinzugefügt zu werden braucht. Aus einem zu Anfang des Jahrhunderts künstlerisch fast unmöglich zu verwerthendem Elemente (denn Schadows Zieten in Husarenuniform wurde allgemein misbilligt) sehen wir dreißig Jahre später die Uniform zu einer unumgänglichen Bedingung preußischer Feldherrenstatuen geworden. Wie war das zugegangen?

Man war doch nicht so blind, um nicht das stets veraltende jeder Uniform zu fühlen. Je verständlicher eine bestimmte Tracht zu der Zeit ist, wenn man sie eben trägt, um so seltsamer erscheint jede Mode, wenn sie nicht mehr Mode ist. Eine

Zeit, welche weite Aermel und niedrige Kragen beliebt, findet enge Aermel und hohe Kragen seltsam.

Man wußte das wohl, aber unsere Uniform war zu einem Symbole geworden. Wir wissen heute, unter wie mißtrauischer Aufsicht der andern Großmächte Preußen nach den Freiheitskriegen sich reogarnisirte. Jedes Hülfsmittel muß ausgenutzt werden. Jetzt erst wurde das in dem heutigen Sinne bei bürgerlichen und militärischen Beamten ausgebildet, was wir den Dienst nennen. Das militärische Wesen wurde im Volke heimisch wie nie zuvor. In der Uniform idealisirte Rauch jetzt das Kennzeichen des patriotischen Kriegsdienstes mitten im tiefen Frieden, mit dem Preußen sich für spätere Zeiten zu schulen begann. Sogar das Beengende, Zwängende, Unbequeme der Uniform durfte nun nicht ganz fehlen, wenn sie dargestellt wurde. Als eine Verherrlichung der neuen Heeresorganisation, deren Wichtigkeit das Volk durchdrang, galten diese Standbilder in Uniform und als solche werden sie späteren Generationen theuer und inhaltsreich sein, auch wenn jedes einzelne Stück dann einmal anders getragen werden wird. Dennoch können die Statuen Yorks und Gneisenaus nicht mehr als Producte aus Rauchs Blüthezeit angeführt werden. Diese Blüthe schließt ab mit dem Berliner Blücher, was die umfangreicheren Arbeiten anlangt; was die kleineren anbetrifft, mit Goethe's Büste und seiner Statuette in ganzer Figur, sicher die besten Andenken an Goethe's äußeres Wesen, die wir besitzen. Rauchs Goethebüste kann, neben der Büste Schillers von Dannecker, als die schönste Büste überhaupt gelten, welche ein neuerer Deutscher Meister gearbeitet hat. Von Rauchs Hand müßte seit langen Jahren bereits Goethe's Standbild in Berlin stehen, das nachträglich jetzt erst begonnen worden ist.

Rauchs letzte Epoche fand in der Errichtung des Friedrichsdenkmals einen Mittelpunkt, der großartiger und würdiger nicht zu hoffen war. In Vielem unterscheidet sich diese Arbeit von seinen früheren.

Sie ist nicht patriotisch drängendem Gefühl, sondern historischer Dankbarkeit entsprungen. Nicht ein Herrscher, den Alle gekannt hatten, sollte verewigt werden, sondern die Gestalt des großen Königs war neu zu schaffen, dessen keiner mehr sich erinnerte. Scharnhorsts und Bülows Statuen sind wie Gesänge eines Heldengedichtes in griechischen Hexametern. Sie sind, wie Homer seine tapfersten Helden so gern zeigt, nicht im Kampfe, sondern in der Erwägung großer Thaten aufgefaßt. Blücher dagegen steht da wie die Figur eines Drama's voller Bewegung, aber immer noch eines Drama's in Versen. Friedrich der Große jedoch, mit dem ganzen Aufbaue unter sich, erscheint wie ein glänzend geschriebenes geschichtliches Buch. Wir empfangen ihn als den Träger seines gesammten Ruhmes, zu dem die Figuren des Piedestals einzelne Capitel liefern. Alles sollte gezeigt werden, was seine Epoche enthielt: nicht nur das Geistige, sondern auch die äußere Erscheinung. Bülow und Scharnhorst tragen ideale Gewandung, Blücher poetisch gedachte Uniform, Friedrich historisches Costüm. Friedrich, wie er da uralt im Hermelin auf seinem modernen englischen Pferde sitzt, ist nicht der ächte alte Fritz, sondern der historisch reconstruirte der neueren Zeit. Die eigne Zeit hätte ihn, wie Schinkel noch wollte, als römischen Imperator verherrlicht, oder, wäre durchaus Portraitähnlichkeit verlangt worden, diese anders formulirt als von Rauch geschehen ist. Und ebenso die Generäle und Gelehrten unten. Dieses ganze Wesen ist zum Theil eine moderne Schöpfung und der eigentliche künstlerische Illustrator der neuen fridricianischen Legende nicht Rauch, sondern Adolf Menzel, dessen Zeichnungen zu Kuglers Geschichte Friedrichs für unsere Anschauung maßgebend geworden sind. Weiter als auf Menzel gehen wir nicht zurück. Die Darstellungen der eigenen zeitgenössischen Meister des vorigen Jahrhunderts erscheinen uns fremd neben denen Menzels. Menzel hat die gesammte Epoche Friedrichs neu gekleidet und seine Armee mit neuen Uniformen eigener Façon versehen. Ohne Menzels

Arbeit würde Rauchs Friedrichsdenkmal nicht so allgemein verstanden werden.

Rauch starb und hörte auf zu arbeiten 1857, zwanzig Jahre also schon seit heute. Mir ist der Moment noch gegenwärtig, als hätte ich ihn gestern erlebt, als 1852 die Tücher um die Statue fielen und über den feierlich leeren Platz, dessen Rand ein wogendes Menschenmeer bildete, während alle Gebäude rings mit Menschen besetzt waren, Rauch mit seinen Gehülfen hinschritt dem Denkmale entgegen, an dessen Fuße Friedrich Wilhelm IV. ihn empfing. Rauch trug einen leichten hellen Ueberzieher, der, weil etwas Wind ging, beim Gehen öfters zurückflog. Endlich stand er an seinem Werke da, etwa so wie Drake ihn dargestellt hat. Es ist schön, einen Künstler auch äußerlich so seinen Höhepunkt erreichen zu sehen. Denn höhere Aufgaben waren damals für Rauch nicht mehr zu schaffen, und höhere Ehre konnte ihm nicht zu Theil werden.

Wieviel ist heute von dem noch übrig, was Rauch als schaffender Künstler vertreten hat?

In den zwanzig Jahren seit seinem Tode ist das Meiste von dem verschwunden, worauf es seiner Zeit beruhte.

So gut wie verschwunden ist für die jetzt eintretende jüngere Generation der Einfluß der antiken Kunst. Wir sahen, wie bei Rauchs Anfängen die Antike wieder allmächtig wurde, eine überlebte Kunstübung ablösend, welche bald als „Zopf“ verspottet und vergessen war. Dieser „Zopf“ des 18. Jahrhunderts würde heute dagegen auch nicht der kleinsten Aeußerung von Mißachtung begegnen. Selbst Meister wie Pigalle würden wieder als die Inhaber des wahren künstlerischen Geheimnisses gelten, Bernini würde beklatscht und verherrlicht werden, während der damals vergötterte Canova uns unerträglich dünkt. Man will jetzt wieder, als neueste Errungenschaft, was bei Rauchs Anfängen als abgethan eben beseitigt worden war. Wie im vorigen und den früheren Jahrhunderten ordnet sich die Sculptur heute der

Malerei wieder unter und sucht malerische Effecte. Jene nach dem Auftreten Davids so völlig geringgeschätzten Meister, die ich bereits nannte, Boucher, Lancret, Fragonard und nun gar Watteau, heute wieder auftauchend, würden sich von Bestellungen überhäuft sehen und Geld verdienen und viele unserer Künstler sich glücklich preisen, ihnen die Palettengeheimnisse absehen zu dürfen.

So gut wie verschwunden, ferner, das Zusammengehen der Künste mit der Wissenschaft, für das Rauchs Verbindung mit Beuth und Humboldt symbolisch ist.

Verschwindend, endlich, überhaupt das Gefühl vom unzerstörbaren Zusammenhange aller geistigen Arbeit durch die Jahrhunderte hindurch, welche die Geschichte der Menschheit nun durchlaufen hat. Daß die Blüthen dieser Arbeit Kunst und Dichtung seien, deren Form und Farbe ewig wechselt, deren Wurzel aber immer ein und dieselbe sei, gehört zu den veralteten Sätzen, von denen wenig mehr die Rede ist.

Was bleibt bei dieser Lage der Dinge als eigentlicher Nutzen der Ehrenfeste bestehen, welche wir zum Gedächtnisse der Meister früherer Zeiten feiern? Wer kümmert sich um diese Zeiten? Was ist Rauch uns heute? Käme er, wiedereintretend, als fertiger Künstler unter uns neu zum Vorschein und wollte weiterarbeiten, so würde er weder die alten Freunde finden, noch vielleicht selber Freude an seiner Arbeit haben. Rauchs Schüler bereits: Rietschel und Drake beruhen weniger auf der Antike als er und haben nicht in Italien die entscheidenden Eindrücke empfangen. Rauchs Uebergang vom Heldendichter zum Historiker, vom Idealen zum Realen, würde heute schon nicht mehr genügen: die jüngere Generation ist schon darüber hinaus. Träte Rauch selber jugendlich aber, wie zu Anfang dieses Jahrhunderts ein, so würde er ganz andere Wege gehen. Weder Canova, noch Thorwaldsen, noch die Antike, noch vielleicht gar Italien würden ihn anlocken und kein Humboldtisches Haus in Rom ihn aufnehmen.

So aber könnte bei allen großen Talenten gefragt werden, deren Arbeit voll abgethan vorliegt und deren Andenken uns dennoch theuer bleibt. Ihre Persönlichkeit steht trotzdem in gerechtem Ruhme vor uns. Immer wieder werden wir bei Rauch das Glück beneiden, das ihm die Wege ebnete und edle Freunde und großartige Aufgaben ihm entgegenführte; bewundern werden wir die künstlerische Kraft, die ihn bei jeder neuen Aufgabe die allgemeine Erwartung erfüllen und überbieten ließ; nachzuahmen aber suchen wir den Fleiß und die Gewissenhaftigkeit, mit der er seine Werke vollendete. Rauch hat seinen Schöpfungen den Reiz gegeben, daß sie mühelos auf den ersten Wurf entstanden zu sein scheinen und Niemand die Arbeit ihnen ansieht, die sie den Meister kosteten. Michelangelo, als vom „Genie“ Raphaels die Rede war, wollte nur von seinem „Fleiße“ wissen, der ihn soviel habe erreichen lassen. Fleiß und unermüdliche Kraft sind allen großen Künstlern eigen gewesen.

Es darf nicht geläugnet werden: Rauchs Werke athmen eine gewisse Kühle aus. Seinen Arbeiten ist neben der Schönheit ein, die Schönheit im höchsten Sinne genommen, beeinträchtiges Element der Eleganz eigen. Er hatte nicht das Herzgewinnende, Innige, Hingebende, das Schinkel in so hohem Grade besaß. Dennoch stellen wir Rauch in die Reihe unserer großen Meister, deren Bildungsgang wir studiren, deren Werke wir vor Zerstörung bewahren und deren Gedächtniß wir mit hohen Ehren an den Tagen feiern, die die Erinnerung an sie besonders hervorrufen.

Den 6. Januar 1877.

# Anselm Feuerbach.

Immer wird in dem Widerstreite der Meinungen, den die Werke bedeutender lebender Künstler hervorzurufen pflegen, so verfahren werden, daß die letzte Leistung den Gesichtspunkt abgiebt, von dem aus die gesammte Thätigkeit beurtheilt wird. Nach ihrem Werthe sinkt und steigt in den Augen der Welt die ganze Persönlichkeit.

Tritt ein solcher Mann ab, so zeigen die Nekrologe recht, wie unmöglich es sei, aus dem Banne persönlicher Eindrücke solcher Art sich sofort zur Unbefangenheit des Geschichtsschreibers zu erheben. Ein Todter pflegt besprochen zu werden als sei er nur scheinbar gegangen. Als lese er möglicherweise was über ihn geschrieben und höre was über ihn gesagt werde. Man redet mit gedämpfter Stimme, wie man im Krankenzimmer neben einer Leiche Anfangs noch leise spricht, wie um sie im Schlafe nicht zu stören. Man meint, ein Wunder könne die verlöschte Flamme unversehens wieder aufflackern lassen, das Haupt sich wieder erheben, der leergelassene Sitz wieder eingenommen werden. Langsam nur verschwindet der persönliche Eindruck. Gegner und Freunde sehen sich allmählig erst genöthigt, kühlabwägende Gerechtigkeit walten zu lassen, und ganz fremde Hände formen dann vielleicht das Bild, unter dem der Verlorene historisch wird.

Allein unsere schnelllebende Zeit ist manchmal nicht Willens, dem natürlichen Laufe der Dinge den Austrag dieses Processes zu überlassen. Wir sehen uns genöthigt, ihn zu beschleunigen. Wie man durch Zuleitung elektrischen Lichtes bei der Entwicklung der Pflanzen die Nächte zu überspringen sucht, so daß die schlaflose Vegetation rascher zu produciren gezwungen wird, sucht man den eben Gestorbenen durch künstliche Mittel gleich zur Statue zu versteinern. Mit Gewalt wird das Bild, das die persönliche Wirksamkeit in der Erinnerung der Mitwelt hinterlassen hat, in dasjenige verwandelt, das dem Urtheile späterer Generationen etwa entspräche. Dächten wir einige hundert, von den ersten Lebenszeiten bis zum neuesten Tage aufgenommene Photographien eines Menschen in einer langen Reihe zusammengelegt, so würde sich sogar mit einem Lebenden dies Experiment machen lassen. Jeder Moment seines Daseins würde uns gleich nah gerückt erscheinen. Das Aelterwerden mit einem Blicke überflogen werden und das Aussehen am neuesten Tage einen Theil der entscheidenden Wichtigkeit verlieren. Und weiter: wenn wir in langer Reihe zusammenhingen und stellten was ein Künstler geschaffen hätte, von den ersten Schülerversuchen bis zum letzten Werke, Alles: Entwürfe, Studien, ausgeführte Sachen, so würde die gesammte Thätigkeit sich sofort vor uns so entwickeln, daß längst Vergangenes plötzlich die volle Wirkung ehemaliger Zeit wieder empfinge, während das Neuste an überraschendem Eindruck einbüßte. Auf mechanischem Wege, ohne zu wissen oder zu ahnen was dabei herauskomme, ohne persönliches Studium des Mannes, ja ohne Verständniß seines Werthes, könnte auf diesem Wege seine Biographie geschaffen werden.

Dieses abgekürzte Verfahren kann unter Umständen unentbehrlich sein. Nach dem Tode eines Künstlers von Rang pflegt an den Staat der Anspruch heranzutreten, seinem Andenken praktisch gerecht zu werden. Sogleich soll Etwas geschehen. Sein Nachlaß wird angeboten, Werke aus den verschiedensten

Epochen seiner Thätigkeit erscheinen mit dem Anspruche, als Reliquien hoch geschätzt zu werden. Die, welche hier zu entscheiden haben, bedürfen eines zuverlässigen Ueberblickes der gesammten Arbeit des Mannes. Das Wichtige muß sicher erkannt und festgehalten, das Unbedeutende abgewiesen werden. Und zugleich soll das miturtheilende Publikum das Gefühl gewinnen, es sei in der That hier nicht zu viel und zu wenig gethan worden.

Von diesen Gesichtspunkten aus sind die Ausstellungen von Gesammtleistungen bedeutender Künstler mit zu beurtheilen, die wir in neuerer Zeit sich wiederholen sehen. Begonnen wird bei solchen Unternehmungen mit dem Ausfindigmachen der Stellen, woher das Material etwa zu holen sei. Die Besitzer müssen zum Theil erst für die Sache gewonnen werden. Von den verschiedensten Seiten laufen die Sendungen ein und aus den zusammenströmenden Fragmenten entsteht sichtbarer und sichtbarer der Anblick einer abgeschlossenen Lebensthätigkeit. Die Epochen scheiden sich. Die Hauptwerke kündigen sich an und treten hervor. Die fremden Einflüsse zeigen sich; das Emporkommen wie das Niedersteigen erscheinen zweifellos und nothwendig. —

Niemand hatte vor der letzten Ausstellung der Werke Anselm Feuerbachs eine Vorstellung von seiner Entwicklung und vom Werthe der einzelnen Arbeiten. Selbst wer Alles gekannt hätte was von ihm ausgieng, würde die Gemälde nicht so gekannt haben wie sie eines neben dem andern nun sich darstellten: eines immer gleichsam von allen übrigen stumm beurtheilt. Wer durch diese Werke hindurchschritt, empfing eine Biographie und eine stille historische Predigt. Kein Buch über Feuerbach, keine Correspondenzen hätten zu leisten vermocht was der Anblick dieser Dinge darbot. Die ganze Tragik seiner Entwicklung zeigte sich in seinen Schöpfungen. Was ihm gelang und was ihm unerreichbar blieb, erscheint nun als gleich nothwendig und seine Entwicklung von Anfang an sich dem Ende zuzuneigen, das ihren Abschluß bildete.

Feuerbach besaß, was wir immer bei ganz bedeutenden Talenten beobachten, das Gefühl, daß in der Kunst, in Betreff der Auffassung und der äußeren Mittel mit denen man arbeitet, ungemein viel Ueberliefertes liege. Der Gedanke, man solle einen jungen Menschen, der viel Talent habe, nur recht unbefangen die Natur copiren lassen, ist unrichtig. Diese Lehre trägt mit die Schuld, daß wir heute soweit zurückgekommen sind. Wir würden es in noch weit größerem Maße sein, wenn nicht die Welt so voll von älteren Kunstwerken wäre, welche, leicht erreichbar, in segensreicher Wirkung die Künstler, meist ohne daß diese wissen woher das komme, verhindern in Roheit zu verfallen. Feuerbach fühlte von den ersten Anfängen an, er müsse sich an einen Meister anschließen und mit dessen Augen gleichsam sehen lernen.

1829 geboren, war Feuerbach 1845 auf die Academie nach Düsseldorf gekommen. Aus dieser Zeit rühren die ältesten Zeichnungen her, die von ihm ausgestellt wurden: Compositionen zu Shakespeare's Sturm. Als die Arbeit eines achtzehnjährigen Schülers würden sie überall ihrem Urheber eine schöne Zukunft zu versprechen scheinen. Feuerbach stand unter dem Einflusse Rethel's. Offenbar haben außerdem die Zeichnungen Genelli's, und Carstens' Argonauten vielleicht, ihn verlockt. Wir erkennen das Geschick und die Erfindung, zugleich aber die völlige Abhängigkeit. Es liegt nichts Individuelles in diesen Umrissen.

Fünf Jahre später vollendet er ein großes Gemälde, Hafis in der Schenke, das ihn nun gänzlich unter dem Einflusse der Franzosen zeigt. Feuerbach ist 1850 nach Antwerpen und 1851 nach Paris gegangen: sein Werk ist ein Collectivecho dessen, was ihm aus den dortigen Ateliers entgegenkam. Kein anderer Deutscher Künstler hat sich den Franzosen so durchaus hingegeben. Mit breitem Pinsel, immer den Gesammteffect im Auge haltend, hat Feuerbach seine Leinwand heruntergemalt, fast nur um zu zeigen, daß er Alles sich angeeignet habe was in Paris zu lernen war.

Wie wenig er sich an dieser Malerei genügen lassen wollte, zeigt das nächste große Bild, der Tod des Aretino (1854). Die Fähigkeit, die Dinge in monumentaler Größe aufzufassen, bekundet sich hier bereits. Von Paris finden wir keine Spur mehr. Offenbar hat Feuerbach Paul Veronese studirt und erkannt, wie hoch dieser über den Franzosen stehe. Zugleich hat er die übrigen Venetianer auf die Technik hin untersucht und im Colorit des Bassano etwas ihm Zusagendes entdeckt. Wiederum glauben wir nun aber nicht einen jungen Deutschen als Anfänger vor uns zu haben, sondern gleichsam einen im 19. Jahrhundert nachgeborenen Nachzügling der alten Venetianer Schule. Wieder ist uns, wie beim Hafis, „das Fertige“ in dem Gemälde bedenklich. Der Maler, von dem das gemalt wurde, scheint Dutzende solcher Bilder bereits hinter sich zu haben. Es ist etwas darin gesucht, die Arbeit als aus der vergangenen Zeit stammend erscheinen zu lassen. Etwa als wenn heute Jemand mit der Sprache Tasso's eine Reihe Octaven verfertigen wollte, nur um sich in der Stille die Hände zu reiben, daß Dieser oder Jener, dem sie, in alterthümlicher Schrift auf gelbem Papiere, unter die Augen kämen, die Verse einem Dichter des Cinquecento wirklich zutraute.

Was Feuerbach der Natur gegenüber damals vermochte, zeigte dagegen ein treffliches Portrait aus dem gleichen Jahre. Er verließ Paris, um in Venedig die Heimath seiner neuen Manier aufzusuchen. Er copirt dort Tizian's Himmelfahrt (1855). Schon aber hat er an Tizian, Veronese und Bassano genug: Palma der Aeltere nimmt ihn ein und es entsteht (1855 bis 1856) die allegorische Figur der „musikalischen Poesie“, eine kahle, inhaltslose, zu kurz gerathene Figur, die man als Rückschritt mit Erstaunen betrachtet.

Von Venedig geht es nach Florenz weiter. Hier, wie ein im Kataloge mitgetheiltes Brieffragment uns mittheilte, erfolgt die Bekehrung zu den großen Florentiner Meistern. In der Tribuna geht ihm das wahre Wesen ihrer Kunst plötzlich auf.

„Es ist ihm, als habe er jetzt erst eine Seele bekommen." Nun macht er sich nach Rom auf.

Dort beginnen die Arbeiten, welche Feuerbach bekannt, oder wie man in den höflichen Zeitläuften heute zu sagen pflegt, berühmt zu machen begannen. Endlich aber darf von wirklichem Ruhm bei ihm gesprochen werden. Seine Arbeiten tragen den Stempel einer eigenen Natur. Sie zeigen einen auf das Große, Heroische gerichteten Geist. Man kennt seine Hand und sagt: das kann nur Feuerbach gemalt haben. Zwar treten zugleich auch Schwächen zu Tage, aber sie balanciren sich mit dem positiv Geleisteten, und es bleibt übrig was wir heute im Großen und Ganzen ihm gegenüber empfinden: Respect vor dem Manne, der Das hervorgebracht hat. Die Nachwelt redet eine kühle Sprache. Die stehen schon sehr hoch, die sie überhaupt eines Verdictes würdigt. Volle Lorbeerkränze, die dem Lebenden zufliegen, geben keine Garantie: in den Lorbeerkränzen, die nach dem Tode von Unbetheiligten gegeben werden, die weder Freunde waren, noch sonst an dem Manne Interesse hatten, ist jedes Blatt gezählt. Uns scheint, daß Feuerbach im Leben und gleich nach seinem Tode auf eine Höhe gehoben wurde, die er nicht behaupten kann: stets aber wird man ihm gegenüber Respekt hegen.

Trotz seinem Uebergange zu den Florentinern und Römern ist das nächste in Rom entstandene Gemälde (1858): Dante mit edlen Frauen in Ravenna lustwandelnd, noch ein wenig in der Art Palma's gehalten. Wir erinnern uns, welches Aufsehen diese Arbeit ihrer Zeit in Berlin machte. Seltsam muthet uns in ihr der Hauch von Schwermuth an, der von da ab den Arbeiten Feuerbachs eigen ist. Die jungen Frauen um Dante sind nicht blos von der gegenstandslosen Trauer erfüllt, die die Jugend in gewissen Jahreszeiten zu überraschen pflegt, wo eine Vorausahnung von der Vergänglichkeit aller Dinge uns auf Momente anfliegt: sie scheinen, von Melancholie erfüllt, Dante's von der Trauer um die Verbannung überschattete Gedanken zu

personificiren. Es ist, als würden diese Gestalten alle einmal in das Kloster gehen, oder wie Iphigenie einsam am Ufer eines Meeres sitzen, über das keine Schiffe für sie heranfahren. Iphigenien's Gestalt fängt nun in der That an, sich des Künstlers zu bemächtigen. Immer von Neuem setzt er an, und, als ob ihm dieser Stoff noch nicht genüge, tritt Medea neben ihr ein, als Verkörperung noch höherer Verlassenheit, die des Künstlers Seele erfüllt.

Für Iphigenie hat Feuerbach sein Bestes gethan. Die Studienköpfe, die ihr gelten, haben eine Zartheit des Tones und der Modellirung, Kopf wie Hände, die wir bei anderen Arbeiten vermissen. An Iphigenie scheint er auch coloristisch sich am höchsten zu erheben. Seine Neigung, das Kolossale zu geben, bricht hier durch und läßt übermenschliches Maß als das seiner Phantasie natürliche erkennen. Dante und die edlen Frauen in Ravenna scheinen danach zu streben, Iphigenie besitzt es. Und zwar nicht nur in der äußeren Gestaltung, sie ist in jedem Gedanken über menschliches Durchschnittsmaß erhaben, wie die Figuren der griechischen Tragödie. Die erste Iphigenie ist von 1862, die zweite von 1871.

In dem Zeitraum zwischen diesen beiden Schöpfungen entfaltet sich des Künstlers Thätigkeit am Freiesten und Ausgiebigsten. Eine ansehnliche Reihe wohlthuender Werke aus dieser Periode war unserer Ausstellung nur durch Photographien repräsentirt, während die Originale in der Sammlung des Grafen von Schack in München zurückgeblieben waren. Die Mehrzahl der ausgestellten Studienblätter gehören in diese Jahre, jedes von ihnen ein Beweis, mit welcher Beharrlichkeit Feuerbach seine Gedanken im Anblick der Natur zu begründen suchte. Nach der ersten Iphigenie sind die „Marien am Leichnam Christi" die nächste große Arbeit. Mancher wird dieses Gemälde für Feuerbachs bestes halten, Farbe und Composition sind einander ebenbürtig, Harmonie zwischen Wollen und Können spricht daraus uns an

und Niemand möchte davor für möglich halten, daß ein Geist, der das hervorbrachte, nun nicht zu noch Höherem, gerade in dieser Richtung, fortschreiten sollte. Leider aber ist dieses Werk auch das, bei dem die Entwicklung Halt machte. Von nun an bereits beginnt in den Werken das Seltsame erst leise sich zu melden, dann immer stärker vorzudrängen und zuletzt sich mit dem Künstler wie in einen Kampf einzulassen, dessen möglichen letzten Ausgang wir nicht kennen, da Feuerbachs Thätigkeit durch sein unerwartetes Ende abgebrochen wurde, aber dem gegenüber wir nicht ganz sicher sind, welches von den beiden Elementen bei längerem Leben des Künstlers den Sieg davongetragen hätte.

Ein erster Klang dieser Seltsamkeit (es ist hier nur von den Werken die Rede, welche die hiesige Ausstellung darbot) tönt aus einem Gemälde heraus, das übrigens viel Reizendes enthält, Francesca von Rimini und Paolo Malatesta, vom Jahre 1864. Die Zartheit der Farbe hat schon den fremden bläulichen, bleiernen Schimmer, der nicht rein dem Bestreben entsprang, der Natur recht nahe zu kommen. Es liegt ein Anflug von Eleganz und von Kränklichkeit über der Gruppe, etwas, wie ein Parfum, der nicht zur Sache gehört. In anderer Richtung und noch auffallender zeigt dies Element sich in dem Gemälde, das als Feuerbachs am Meisten durchgebildetes dasteht, „Alcibiades beim Gastmahle des Agathon“, in Besitz der berliner Nationalgalerie. Erwähnen wir nun, was schon früher hätte zur Sprache kommen können.

Der „Tod des Aretino“ zeigte sich in der drei Jahre vor dem Hauptgemälde gemalten Skizze bei Weitem charakteristischer. Die Bewegung der Gestalten ist kräftiger, die Mitte der Handlung wird lebendiger hervorgehoben, die Nebenfiguren sind mehr auf die Mitte hingelenkt. Auf dem Gemälde wurden diese Motive sämmtlich nicht nur verändert, sondern abgeschwächt. Das Feuerbachische in der Composition, die persönliche Zuthat des Künstlers, ist verwischt und dadurch zumal der wunderliche

Anblick hervorgebracht, als habe einer von den echten alten Venetianern dieses Bild als Gespenst gemalt. Diese Erfahrung machen wir zum zweiten Male bei den den Leichnam Christi beweinenden Frauen. Hier lag eine bei weitem ausgedehntere, landschaftlich breitere Skizze mit doppelter Handlung vor, welche das Persönliche, Individuelle besitzt, das dem Gemälde wieder zu fehlen scheint. Mit besonderer Schärfe aber tritt dieser Gegensatz zwischen erstem Entwurf und Gemälde beim „Alcibiades" hervor. Eine Verdunkelung der Haupthandlung ist hier eingetreten, ein Auflösen Anfangs schön gegliedeter Gruppeneintheilung in basreliefartige Breite, auch eine Veränderung des warmen Colorites in die mondscheinhafte Blässe, die besonders bei der vor einigen Jahren in München ausgestellten Replik des Gemäldes hervortrat.

An sich war dieses Werk ein glücklicher Griff. Schon die Wahl des Gegenstandes erfreut. Das „Gastmahl" des Plato ist, als bloßes Kunstwerk betrachtet, das Glänzendste vielleicht, was je in Prosa geschrieben worden ist. Man muß es freilich griechisch lesen, da in den feinen Nüancen der griechischen Partikeln und Verbalformen etwas liegt, für das unsre, gerade bei diesen beiden Elementen so ungefüge Deutsche Sprache keine Aequivalente bietet. Carstens hatte sich zuerst an diesem Stoffe versucht, aber einen späteren Moment dargestellt. Prachtvoll zeigt Feuerbachs erste Skizze den Augenblick, wo in die versammelte Tischgesellschaft leise angetrunken der fürstliche Jüngling, der sich in Athen Alles erlauben durfte, mit seiner Begleitung, wie Bacchus mit seinem Gefolge, übermüthig hereinbricht und mit Ehrfurcht empfangen wird. Die Vermischung von Geist und Ueppigkeit, von Maaß und Unmaaß darzustellen, die das Athenische Leben der Blüthezeit charakterisirt, ist noch nie so versucht worden wie hier. Raphael vielleicht mit dem Pinsel, der die Farnesina ausmalte, hätte das schildern können. Feuerbach aber scheint die Stimmung, aus der dieses Werk ent-

stand, mehr und mehr verloren zu haben. Der früheste Entwurf ist von 1865, das Gemälde von 1873. Die Studien zeigen, wie Feuerbach diesmal im Verkehre mit sich allein seine Kunst betrieb. Diese Zeichnungen (von denen eine Anzahl für die Nationalgalerie erworben wurden), sind vollendete Leistungen für sich, die mit Recht die Blicke auf sich zogen. Zu diesen Studien auch gehörten einige Blumenstücke, tapetenartig aufgefaßte colossale Portraits von Rosen und Päonien in entzückender Einfachheit wiedergegeben und den Wunsch nach Besitz erregend.

Ein Jahr nach der Skizze vom Gastmahle des Plato entstand der erste Entwurf eines neuen Werkes, das wir in drei Perioden vor uns haben, und dessen letzte große Auffassung diesmal in so starkem Maaße hinter der ersten Intention zurückbleibt, daß der Unterschied Bedauern erregt. Er stellt Medea dar, wie sie, mit ihren Kindern am Ufer des Meeres stehend, durchschauert von den Gefühlen des Verlassenseins, den Augenblick erwartet, wo die Schiffer das Fahrzeug aus der seichten Brandung heraus ins offene Meer geschoben haben, um dann einsam zwischen Himmel und Meer fortzueilen. Die erste Skizze, 1866 in Guache gemalt, wirkt wie ein Monolog aus einer Tragödie. Medea scheint auszusprechen was ihre Seele durchstürmt. Man hört den Wind, der da um die Felsenecke fliegt, und das Rauschen der Wellen über das flache steinige Ufer und verfolgt die schweigende Mühe der Seeleute, die das Schiff fortdrängen und über das Ufer in die Flut schieben. Auf der zwei Jahre später ausgeführten größeren Oelskizze, frescomäßig gemalt (und für die Nationalgalerie erworben), ist das Ereigniß mehr im epischen Sinne dargestellt, nicht weniger inhaltsvoll jedoch und gewaltig. Das Detail verschwindet auch hier noch den allgemeinen großen Accenten der Handlung gegenüber. Aber die Arbeit der Leute am Fahrzeuge tritt mehr hervor, das Landschaftliche ist mächtiger, Medea selber bildet schon mehr nur einen Theil des Ganzen: dieses Ganze aber aus Landschaft und Figuren be-

wunderungswürdig zusammengewebt. Das abermals zwei Jahre später für die Münchener Pinakothek in noch größeren Dimensionen ausgeführte Gemälde hat dann aber auch Alles eingebüßt was die beiden Skizzen besaßen. Wir bedauern die Unfähigkeit des Künstlers, sich über die Modelle zu erheben. Wir begreifen diese Abhängigkeit bei einem Maler nicht, der so bedeutende Beweise von Unabhängigkeit bereits geliefert hatte und der später auch diese kleinliche Naturnachahmung wieder aufgab.

Während Feuerbachs Phantasie sich mit solchen Problemen trug, arbeitete er ununterbrochen, für den täglichen Bedarf gleichsam, Darstellungen anderer Art. In lieblichen Scenen, in denen die Natur vorwaltet, sucht er sich, möchte es scheinen, zu beruhigen. Die Farbe hat etwas Gedämpftes, Bläuliches, es spielt jener melancholische Hauch über ihr, der die Freude an diesen Werken beeinträchtigt. Eine Anzahl Werke vorzüglicher Art, die in diese Zeit gehören, fehlten, wie bemerkt, auf der Ausstellung. Wären sie zur Stelle gewesen, so würde sich gezeigt haben, daß sie in der Stimmung stark an Böcklin erinnern, mit dem Feuerbach als in gewissem Zusammenhange stehend erscheint, gerade wie die klaren eleganten Töne seiner allerletzten Arbeiten an Gleyre's schattenlose Blumenfarben erinnert. Die „Kinder am Meeresstrande" und das „Idyll" zeigen wehmüthig leidende Naturanschauung. Als seien diese Blüthen der Menschheit mehr dazu da, in unaufgegangenen Knospen zu verblühen, als Früchte anzusetzen. Als stehe man am Ende einer Schöpfung, der wahre Jugendfreude nicht mehr einzublasen sei. Als lebten wir Alle, selbst beim hellsten Sonnenscheine, nur in der Erwartung regnerischer, trüber Tage, die leichte, unsichtbare Schleier der Luft schon anzeigen. Beinahe wunderlich kommt diese Stimmung „Im Frühling" zur Erscheinung. Fünf junge Mädchen, die, im Freien gelagert, musiciren: man möchte sie sämmtlich für junge Wittwen halten, die ihr bestes Theil schon hinter sich haben und nur aus alter Gewohnheit im Frühling Musik machen. Sei als schärfste

Leistung dieser Art hier „Orpheus und Euridice“ genannt, (von 1869), deren schattenhaftes Dasein die Existenz in der Unterwelt realistischer wiedergibt als uns, die wir vor dem Tode einen Schauder haben, erträglich ist.

1870 erschien Feuerbach mit einem umfangreichen Gemälde auf den Deutschen Ausstellungen: „Das Urtheil des Paris“. Lebensgroße nackte Frauen, Amoretten, südliche Landschaft, bunte Gewänder, goldenes Geräthe, glänzender Schmuck, Schönheit: es gelang ihm trotzdem nicht, zu überzeugen, daß das aus der Phantasie eines Künstlers geflossen sei, der in dieser Ueppigkeit wirklich zu Hause sei. Rubens glauben wir dergleichen, bei dem die nackten Göttinnen in voller Behaglichkeit den Vorzug genießen, keine Kleider tragen zu müssen; Feuerbachs drei Göttinnen, die Paris' Kritik herausfordern, haben etwas Unbehagliches, als wüßte jede im Voraus, sie bekäme den goldenen Apfel nicht. Ebenso unerfreut sitzt Paris da. Trotz der an Boucher erinnenden Amoretten ist zu wenig Stimmung Louis Quinze auf dem Gemälde, ohne die dergleichen sich nicht malen läßt, wenn man nicht ganz streng zeichnen will wie Raphael auf dem in Marc Antons Stich erhaltenen Parisurtheil. Wie Feuerbach um 1870 im Grunde seines Herzens gesinnt war, zeigen die beiden in diesem Jahre entstandenen Skizzen „Amazonen auf der Wolfsjagd“ und „Amazonenschlacht“, beide aus derselben Brut gleichsam. Die letztere (für die Nationalgalerie angekauft) dem ausgeführten colossalen Gemälde so sehr überlegen, daß sie, diesem gegenüber im gleichen Saale ausgestellt, dem Betrachtenden so recht vor Augen führte, was dem Künstler zuletzt mangelte: Freunde, die ihn an seinen Skizzen etwas zu ändern verhinderten. Die Amazonenschlacht, wie der erste Entwurf sie zeigt, ist verständlich. Die Amazonen sollen ans Meer zurückgedrängt werden, wo die Schiffe schon an der Küste liegen, auf denen man sie hinwegführen will. Sie wehren sich mit letzter Kraft; sie unterliegen. Auf dem ausgeführten großen Gemälde ist nichts

mehr zu ersehen. Die auf der Skizze vortrefflich ineinandergreifenden Gruppen sind hier in einzelne Gestalten aufgelöst, deren Bewegung recht lebendig zu geben, dem Künstler nicht gelungen ist. Mit welchem Ernste gleichwohl das Werk vollendet wurde, zeigen die Studien dafür. Man begreift kaum, wie soviel Kraft und Erfindung ein so unbefriedigendes letztes Resultat haben konnte.

1873 war die Amazonenschlacht noch in Rom entstanden, als Feuerbachs letzte dortige Arbeit. Er wurde jetzt nach Wien berufen. Endlich schien der im Auslande in gesuchter Verlassenheit arbeitende Meister im eigenen Vaterlande eine Stätte gefunden zu haben, die ihm ein neues Leben bot. Er zählte wenig über vierzig Jahre. Allein sobald schon war Alles wieder zu Ende. Er konnte sich nicht an Wien gewöhnen, erkrankte und machte sich los. In Venedig malte er seine letzten Stücke: ausgeführte Theile des Titanensturzes, der für die Decke eines Saales in der neuen Wiener Academie bestimmt gewesen war. Der Entwurf des Ganzen läßt allerdings nicht ahnen, wie großartig die einzelnen Figuren hätten ausgeführt werden können. Jedenfalls, was an diesem Werke zu halber Vollendung gelangte, zeigt, daß Feuerbach in der colossalen Form endlich ganz heimisch geworden und daß seine Amazonenschlacht nur ein Durchgangspunkt gewesen war. Am großartigsten wirkt der Titanensturz in den Skizzen und Studien. Hier erinnert Feuerbach wieder an Genelli. Die Gemälde selbst sind noch zu hohem Grade unvollendet, um ein Urtheil zu gestatten.

Feuerbachs allerletzte vereinzelte Arbeiten zeigen ihn auf der Suche nach neuen Manieren und Methoden. Eine Anzahl Studien und Skizzen, sowie mehr oder weniger ausgeführte kleinere und größere Sachen verschiedenen Inhalts geben den Eindruck, als habe er vom Tage zum Tage gelebt und nichts gefunden, was ihn voll in Anspruch nahm. Solche Stimmungen pflegen wohl einzutreten, wenn ein Künstler für etwas Neues,

Ueberraschendes seine Kraft sammelt. Dazu aber wollte es bei ihm nicht mehr kommen. Er starb plötzlich in Venedig 1879. —

Feuerbach in dem was er erreichte und nicht erreichte, steht wohl als ein Kind der Zeiten da, in denen er lebte. Unbeschränkt in der Zahl der Vorbilder, denen er sich hingeben wollte, geht er ruhelos von einem zum andern über, und die Fülle der neuen Eindrücke ist so groß, daß wir ihn in seinen allerletzten Arbeiten noch einmal die Manier völlig wechseln sehen. Niemand, der die bei uns ausgestellten Arbeiten durchmusterte, ohne etwa zu wissen, daß sie von demselben Künstler herrührten, würde dies annehmen. Sein Talent, von Anfang an in der Richtung ein und derselben Schule erzogen, würde sich vielleicht rascher zur Selbstständigkeit durchgearbeitet haben und der Verführung entrückt worden sein, in immer erneutem Erstaunen über das Neue, das ihm in den Werken früherer Jahrhunderte und der eigenen Zeit, was die Behandlung des Aeußerlichen anlangt, entgegentrat, diesem Aeußerlichen einen zu großen Theil seiner Kraft zuzuwenden. Allein wer wäre vor solcher Verführung heute doch zu schützen?

Auch geistig schadete ihm diese Ungebundenheit. Alle Wege standen offen und er gelangt auf ihnen nach Rom, das in den ersten Jahren so ungemein fördert, dann aber den, der sich nicht zur rechten Zeit loszureißen vermag, rettungslos vereinsamen läßt. Wie im Umgange mit historischen Schatten findet man Ueberfluß an Stoff zum Nachdenken, aber entwöhnt sich des Handelns und schließlich des Umganges mit der Menschheit. Man wird scheu. Feuerbach, von Natur schon geneigt, sich auf der Defensive zu halten, erachtete sich allmählig für verkannt und hielt es nicht mehr der Mühe werth, auf das Publikum Rücksicht zu nehmen. Mochten seine Arbeiten verstanden werden oder nicht, er allein wußte ja doch nur, was er zu thun habe. So

gerieth seine milde und fruchtbare Phantasie auf das Seltsame. Als man ihn aus diesem Wesen heraus riß, ihn in Wien das Leben wieder rauschend umgab, und Schüler und Bestellungen kamen, aber auch die Kritik ihn mit der Härte packte, mit der sie jedes große Talent angreift, fühlte er sich dem doch schon nicht mehr gewachsen. Geistig und körperlich erschöpft, macht er sich davon. Mitten in der Kraft seiner Jahre sucht er wie ein gebrochener Pensionär des Schicksals Italien wieder auf und fällt, sich selbst überlassen, in das alte Experimentiren zurück, dessen Anfänge wir schon in Rom aufsprossen sahen. Sein Tod vernichtet nun nicht einmal mehr große Hoffnungen, weder solche die er selbst hegte, noch von Andern auf ihn gesetzte.

Meinem Gefühle nach ist Feuerbach gegenüber nichts versäumt worden. Wir lernen aus dem Buche, in dem der Graf von Schack kürzlich die Entstehung und das Wachsthum seiner Galerie erzählt hat, mit wie warmer Anerkennung Feuerbachs Leistungen auch von Seiten dieses aufopferungsfähigen Kunstfreundes aufgenommen und herausgefordert worden sind: die Begegnung hat zuletzt doch keine Frucht getragen. Zuviel Individuelles durchzieht heute den geistigen Verkehr des Menschen und zu leicht ist es, sich voneinander auf Nimmerwiedersehen loszuketten. Wir schenken auch den Wienern gern Glauben, wenn sie nachträglich versichern, man habe bis zuletzt dem Künstler gegenüber den besten Willen gehegt. Offenbar scheiterte er in Wien aus elementaren Ursachen. Er wollte sich selbst überbieten und verkannte die Grenzen seines Talentes. Es lastete von Anfang an diese Disharmonie zwischen Wollen und Können auf ihm und es scheint ihm oft nur zu sehr gelungen zu sein, Bewunderern und Freunden das Gefühl voll einzuflößen, welches er selbst vielleicht nur zum Theil hegte: daß Wollen und Können bei ihm sich deckten. Heimlich mußte er sich sagen, daß hier ein Irrthum walte. Wir stehen Alle heute nicht so fest im Leben wie die Bürger früherer Jahrhunderte, die unschuldiger an die Würde der eigenen

Zeit und an die Zukunft glaubten. Es ist uns unbehaglich zu Muthe. Die Welt erscheint Manchem wie ein kleines Häuschen innerhalb einer unbekannten, grenzenlosen Stadt, in dem wir nur zur Miethe wohnen und wissen nicht einmal, wer unser Hauswirth sei. Wir empfinden heute dunkel, daß eine Epoche geistiger Arbeit abschließe, die mit künstlichen Mitteln nicht verlängert werden könne, und der Boden, den wir nun betreten werden, liegt pfadlos vor uns.

Es ist eine besondere Gunst der Vorsehung, ruhig auf sich stehen zu dürfen. Cornelius arbeitete bis in die letzte Zeit, so einsam er sich sah, als warte die Menschheit auf jeden Strich von ihm. Goethe suchte bis zum letzten Tage die unendlichen Gedanken, mit denen er am Fortschritte der Menschheit theilnahm, emsig zu vermehren, obgleich er wohl wußte, daß jede Stunde seine letzte sein könne und obwohl er keinen Erben für die Uebernahme dieser Reichthümer hatte. Jacob und Wilhelm Grimm habe ich in Gedanken an das Bleibende ihrer Thätigkeit von der Welt scheiden sehen. Sie betrachteten ihre Studien als ein über das Persönliche hinaus dauerndes festes Element. Deutschland und Deutsche Wissenschaft hatten etwas Ewiges für sie. Es erfüllt diese Beruhigung nicht allein große, besonders begabte Naturen, auch ganz bescheidene Arbeiter wieder werden sich darin beruhigen dürfen, da wo die Könige bauten, ihr bischen Kalk und Steine zugetragen zu haben: die aber, die sich durch ihr Talent zum Höchsten gelockt fühlen und doch schließlich nichts vor Augen haben, das ihnen die Sicherheit gäbe, wirklich geleistet zu haben was sie zu leisten sich berufen glaubten: über Nacht kann die Ungewißheit des heutigen geistigen Daseins auf diese hereinbrechen wie ein Frühling mit heißen Tagen und verrätherischen Nachtfrösten. Verzweifelnd beobachten sie sich selbst. Immer wieder drängt sich junges Laub hervor und immer wieder erfriert es. Eines Tages empfinden sie ihre Productionskraft als erschöpft. Auch in früheren Jahrhunderten sehen wir große

Talente bis zu einem gewissen Punkte gelangen und dann abbrechen: in unserer Zeit aber, wo Alles so rasch und so grell beleuchtet zu Tage tritt, häufen sich die Schicksale dieser Art und erscheinen als besonders traurig, eben weil sie als so durchaus natürlich und nothwendig erscheinen.

# Zwei Dürersche Kupferstiche.

1.

Dürers „Großer Satyr", oder wie der Stich auch genannt wird „Die Eifersucht", oder wie der Meister ihn selbst nennt „Der Herkules", gehört zu den größten Blättern seines Grabstichels und zu seinen früheren Arbeiten.

Aus einem von jungen Bäumen und Gebüsch gebildeten dichten Hintergrunde, welcher jedoch nur die Mitte des Bildes einnimmt, so daß man neben ihm zu beiden Seiten in eine offene belebte Ferne hineinsieht, tritt eine Frau in fliegenden Gewändern, die mit einem tüchtigen Stücke Baumast in beiden Händen zum Schlagen ausholt. Ihr Zielpunkt ist das seltsame Paar, welches links unter ihr den Vordergrund einnimmt. Hier sehen wir eine weibliche Gestalt, deren Gewand rings abgesunken den Boden bedeckt, in voller Nacktheit lang hingestreckt im Schooße eines Satyrs. Unmuthig wendet sie, rückwärts über ihre Schulter sehend, den Blick der Angreifenden zu, indem sie zugleich das Gesicht zu verhüllen sucht. Der Satyr blickt erstaunt auf und greift nach dem natürlichen Seitengewehr der Renaissancesatyrn, einem gewaltigen Kinnbackenknochen, der ihm zur Hand lag.

Von der andern Seite außerdem aber naht Vertheidigung. Den breiten Rücken zeigend, steht mit weitgespreizten Beinen

ein nackter Mann da, einen ausgerissenen jungen Baumstamm, der allenfalls als Keule gelten dürfte, mit beiden Armen horizontal vor sich erhebend, als wolle er der zuschlagenden Frau eine Schranke entgegenhalten. Seine Kopfbedeckung ist ein über die Ohren gezogener Kranz von antiker Form, aus und über dem sich eine helmartige Mütze erhebt, deren bildendes Element ein krähender Hahn mit ausgestreckten Flügeln ausmacht. Ueber den Ohren sind auf dem Kranze gewundene Hörner angebracht. Als fünfte Person der Composition figurirt ein kleiner nackter Junge, welcher aus dem Gebüsche zur Seite davonläuft, in der einen Hand einen flatternden Vogel am Flügel haltend.

Vasari sagt, Diana verfolge eine Nymphe auf unerlaubten Wegen. Heller erklärt, die eifersüchtige Geliebte des Satyrs ertappe diesen mit einer Anderen. Kupido „nehme erschrocken die Flucht, weil er vergessen habe die andere Geliebte blind zu machen“. Es ist nicht klar, was Heller damit meint. Auch schwankt er, ob der Mann mit dem Hahne die schlagende Frau zurückdränge oder selber auf den Satyr und seine Genossin losschlagen wolle. A. v. Eye, in seinem „Leben und Wirken Albrecht Dürers“ hält die vier Leute für Liebes- oder sogar für Ehepaare. Der große Satyr werde von seiner eigenen Frau überfallen, während er die des andern in den Armen halte. Ob unter dessen Schutze sogar, läßt Eye unentschieden. George Duplessis, welcher zu Amand-Durands großer Dürerpublikation den Text verfaßt hat, urtheilt in dieser Beziehung lieber gar nicht: er sagt, der Mann halte einen Knüppel in die Höhe. Max Allihn in seinen „Dürerstudien“ dagegen läßt ihn die schlagende Frau zurückdrängen, was das Richtige scheint.

Thausing in seiner Biographie Dürers übergeht diese Deutungen sämmtlich. Für ihn ist entscheidend, daß, was erwiesen ist und was den Andern unbekannt war, Dürer selbst seiner Zeit diesen Stich den „Herkules“ genannt habe. Darauf hin erkennt er in dem Manne mit dem Hahne auf dem Kopfe

Herkules, in dem Satyr den Centauren Nessus, in der liegenden Frau Dejanira. Die zuschlagende Frau läßt er als „unerklärbar" auf sich beruhen: er wisse nicht welche „mittelalterliche Auffassung der Mythe" bei dem Ganzen vorgeschwebt habe.

Von Thausing wird auch die Hypothese aufgestellt, der Stich rühre gar nicht von Dürer her. Es giebt nämlich Nachstiche dieses und einiger anderer Dürerscher Blätter, welche mit einem W gezeichnet sind und dem bekannten Nachstecher Wenzel von Olmütz zugeschrieben werden. Thausing hält dagegen diese mit W gezeichneten Blätter für die Originale und Dürers A D gezeichneten Arbeiten für die Nachstiche. Jenes W soll Wohlgemuth bedeuten, Dürers alten Lehrmeister, den Andere auch schon, aber als Copisten Dürers hinter dem Buchstaben gesucht haben. Ich kann dem nicht beistimmen.

Die mittelalterliche Auffassung des Herkulesmythus, welche von Thausing als unbekannte Quelle der Composition angenommen wird, müßte vom antiken Mythus stark abweichen. Statt Nessus über den Fluß herüber mit seinen Pfeilen zu erlegen, würde Herkules hier also mit dem Baumstamme direkt auf Nessus und Dejanira losschlagen — so nämlich faßt Thausing die Bewegung des Mannes mit dem Hahne auf — und obendrein käme ihm eine Frau dabei zu Hülfe, für welche in der Sage kein Platz zu schaffen wäre. Wir gewahren im Alterthume die Neigung, Herkules als Säufer und Fresser zu carikiren, und eine Komödie wäre wenigstens denkbar, worin er neben Nessus und Dejanira eine komische Rolle spielte: indessen weder ist im Alterthume dergleichen zu finden, noch irgend in der Litteratur und Kunst des Mittelalters, welche sich schließlich doch überblicken lassen, eine Spur davon sichtbar. Herolt in seiner Uebersetzung des Diodorus Siculus erwähnt nichts, was irgend dahin zu zielen schiene.

Dafür freilich, daß die Renaissance zwischen Satyrn und Centauren keinen Unterschied mache, bringt Thausing Beweise bei, und sogar solche, welche dies gerade bei Nessus neben Dejanira

constatiren. Er erinnert an das kleine Blatt von Pencz, mit zwei Figuren unter der Beischrift „Nessus" und „Dejanira", welche beide dem Paare des Dürerschen Stiches durchaus ähnlich sind. Thausing kann sogar auf einem anderen Blatte von Aldegrever, der gleich Pencz zu Dürers Nachfolgern gehört, die Scene der Erschießung des Nessus über den Fluß herüber nachweisen, welche jedoch correct der antiken Mythe entsprechend dargestellt ist. Vorn steht Herkules, im Hintergrunde, am andern Ufer des Flusses sehen wir Nessus in Satyrgestalt, welcher sterbend der nackt neben ihm stehenden Dejanira das Gifthemde übergiebt. Fast sieht es aus, als habe Aldegrever Dürers Composition corrigiren wollen, indem er sie der ächten Erzählung anpaßte.

Allein, in diesem Falle, was denn konnte Dürer, dem die Mythe in der Gestalt, wie Aldegrever sie giebt, nicht unbekannt sein durfte, bewogen haben, sie in so abweichender Form darzustellen? Denn offenbar irren die, welche annehmen, der Mann mit dem Hahne schlage auf das Paar los: er wehrt vielmehr, was auch dagegen gesagt werden möge, die schlagende Frau zurück. Und gerade diese weibliche Gestalt, welche die Mitte der ganzen Composition bildet, bleibt unerklärt.

Noch räthselhafter aber wird die Sache dadurch, daß eine zweite Composition Dürers existirt, ein Holzschnitt, von ihm selber mit „Erkules" überschrieben (während dort die Benennung nur nachgewiesen war) und diesmal auch Herkules ohne Zweifel darstellend, in einer Position aber, welche wiederum so unerklärlich ist, daß Thausing noch einmal zu der Auskunft seine Zuflucht nimmt: es müsse eine ihm unbekannte mittelalterliche Auffassung des Herkulesmythus zu Grunde liegen.

Herkules, ein Hirschfell um Brust und Schultern geworfen und die Keule zum Schlage gefaßt, tritt einem nach rückwärts gestürzten schwer bewaffneten Manne gerade auf den Bauch. Vergebens hält dieser sein zerbrochenes Schwert quer vor sich: man sieht, daß es mit ihm vorbei ist.

Nicht aber auf den Boden ist er gefallen, sondern auf einen zweiten Bewaffneten, welcher bereits halb abgethan auf dem Gesichte daliegt, und auf den er seinerseits nun derart hingesunken ist, daß die beiden Rücken gerade aufeinander passen. Noch Auffallenderes zeigt der Hintergrund. Eine bekleidete weibliche Gestalt steht mit über den Kopf gehaltenen Händen wehklagend da und auf sie los stürzt, mit fliegendem Haar und mit geschwungenem Kinnbackenknochen, eine nackte Megäre. Auch Heller und Eye gestehen zu, nicht zu wissen was das bedeute. Nicht Herkules, sondern „ein Wilder" sei dargestellt. In Verbindung mit dem oben besprochenen Stiche bringt Niemand diese Composition. — Die Aufgabe bleibt bestehen: bei beiden Blättern nachzuweisen, was Dürer überhaupt mit ihnen gewollt habe. —

Es ist bekannt, daß Dürer bei seinen Darstellungen aus dem Kreise der antiken Mythe unter dem Einflusse der gleichzeitigen Italiäner, besonders Mantegna's stand. Entweder copirt er italiänische Stiche, oder er operirt mit von daher entlehnten Figuren. Schon früher hatte ich (Jahrgang 1871 der preuß. Jahrbücher) die Vermuthung ausgesprochen, die zuschlagende Frau unseres Stiches scheine einer ähnlichen Gestalt der, mir damals unbekannten, Federzeichnung zu entsprechen, auf welche hin Dürer als anfangender Meister in die Nürnberger Maler-Gilde eintrat: einer Copie der „Ermordung des Orpheus durch die Bachantinnen" von Mantegna. Thausing, welcher das heute in Bremen befindliche Blatt vor sich hatte, bestätigt dies.*) Nicht weniger entspricht der Satyr unseres Stiches den damals in Italien gebräuchlichen Darstellungen, und ebenso läßt sich die Frau im Schooße des Satyrs auf eine ähnliche Figur bei Mantegna

---

*) Ephrussi, Albert Dürer et ses Dessins (1882) theilt das betreffende Material in Reproductionen mit. Signorelli malte in Siena einen von den Nymphen getödteten Orpheus. Vischer, Signorelli S. 313. Für die anderen Gestalten vergleiche man den von Dürer mit der Feder copirten Tritonenkampf Mantegna's. Gazette des Beaux-Arts, 1879. S. 455.

zurückführen. Auch der kleine Junge mit dem Vogel gehört dahin. Uebrig bleibt nichts als der nackte Mann mit dem Hahne auf dem Kopfe, welcher, scharf nach der Natur gezeichnet, durchaus als Dürers Eigenthum gelten muß, den Kopf und dessen Behelmung jedoch abgerechnet, welche wiederum ohne Mantegna's Vorbilder nicht zu Stande gekommen wären.

Es existirt eine Suite von Kriegerköpfen in Profil, welche Novelli nach Zeichnungen von Mantegna gestochen hat, wo die aus den seltsamsten Elementen componirten antikisirenden Helme die Hauptsache sind. Man möchte diese Erfindung beinahe Lionardo zuschreiben, dessen phantastischer Waffenschmuck auf der florentiner „Reiterschlacht" nach demselben Principe geformt ist. Daß Dürer diese Helmphantasien wohl gekannt habe, ergiebt sich, abgesehen von unserem Blatte, aus den Helmen der beiden Gewappneten, welche neben dem „großen Pferde" und dem „kleinen Pferde", beides Stiche von 1505, sichtbar werden. Dürer ist hier noch freier vorgegangen als bei dem Manne mit dem Hahne; ja, der aus einem Schmetterlinge gebildete Helm auf dem „kleinen Pferde" übertrifft womöglich Mantegna's Erfindungen.

Allein nicht nur die einzelnen Figuren unseres Stiches lassen sich als entlehnt nachweisen, sondern auch ihre Zusammenstellung ist es. Hier muß von der eigenthümlichen Freiheit der italiänischen Meister bei Benutzung von Elementen der antiken Mythe die Rede sein.

Ein in Privatbesitz in England befindliches kleines Gemälde Raphaels, aus seiner ersten Zeit, welches dem Publikum nur aus zwei Stichen Gruners bekannt geworden ist, zeigt einen in Helm und Panzer auf seinem Schilde schlafenden Jüngling, hinter dem ein junger Lorbeerbaum aufsprießt. Zur Linken steht eine Frau, die in der einen Hand ein Schwert, in der andern ein Buch (oder, nach Andern, einen Spiegel) hält, zur Rechten eine andere, mit einer Blume in den vorgestreckten Fingern.

Passavant, dem sich Förster anschließt, sieht die Vision eines jungen Ritters darin, dem der wahre Ruhm und die Wollust sich zur Wahl darstellen. Nach anderer Auffassung wäre es der Ritter Georg mit zwei symbolischen Gestalten. Nach noch anderer Herkules am Scheidewege.

Mir scheint am einfachsten, anzuerkennen, daß die Legende des Prodikos von Herkules am Scheidewege als Ursprung der Composition gelten dürfe, daß diese aber keineswegs diese Legende illustriren solle, sondern daß eine andere Allegorie in ihr zu erblicken sei.

Als Beweis hierfür möge eine Composition ähnlicher Art dienen, welche Vasari als ein Werk des Carotto's beschreibt, das auf ausdrückliche Anordnung seines Bestellers in folgender Gestalt zur Ausführung gekommen sei. Ein nackter junger Mann steht neben einer Minerva, welche auf die Fama deutet, die in der Luft sichtbar ist und ihm, ihr zu folgen, winkt, während Müßiggang und Faulheit ihn festhalten wollen. Hier sehen wir gleichfalls, wie die Erzählung des Prodikos den Punkt bilden von dem Carotto ausging; darstellen aber wollte auch er sie nicht.

Wie frei die Renaissance in dieser Richtung benutzte was das Alterthum ihr lieferte, zeige ein drittes Beispiel.

Bekannt ist das durch den schönen Stich des Marc Anton auf uns gekommene Parisurtheil des Raphael. Hier lag gewiß die Absicht vor, den Mythus zu geben.*) Vergleichen wir mit Raphaels Darstellung nun aber eine Zeichnung des Francesco Francia, welche auf den ersten Blick dieselbe Scene darzustellen scheint, trotzdem aber etwas ganz anderes giebt.

Einen nachdenklich dasitzenden nackten Jüngling haben wir vor uns, der in der einen Hand einen Stab, in der andern

*) Raphael folgte zwar, wie es scheint, der Beschreibung eines erdachten, antiken Gemäldes, welche sich bei Sannazar findet, aber dies hindert nicht, daß er trotzdem eben nur das antike Märchen darstellen wollte und nichts weiter. Jahn hat nachgewiesen, wie zu diesem Zwecke antike Ingredienzien in die Composition aufgenommen worden sind.

einen Apfel hält. Um ihn her drei weibliche Figuren. Die eine vorn rechts, nackt, auf einer Lanze trophäenartig einen Helm mit einem Schild führend: Pallas also. Die andere mit einem Füllhorn, aus welchem Flammen schlagen: Venus also. Aber hier schon fällt auf, daß diese Figur so zur Seite gewandt dasteht, als wisse sie bereits, daß sie den Preis nicht empfangen werde. Noch auffallender muß sein, daß sie mit langen Gewändern verhüllt ist. Die dritte Gestalt aber trägt eine Leier im Arme. Hier wäre Juno ganz unmöglich. Auch sollten weder sie, noch Pallas und Venus dargestellt werden, sondern nur die Allegorie: wie ein Jüngling sich von der Wollust abwendet und zweifelhaft ist, ob er sich der Muse oder der kriegerischen Thätigkeit zuwenden solle. Ebenso sicher bei Francia nur eine Allegorie, als Raphaels Parisdarstellung nichts weiter als eine Illustrirung der Mythe sein sollte.

Zu diesen beiden Kategorien antikisirender Compositionen tritt nun jedoch eine dritte, wo wir es weder mit Allegorie noch mit Mythendarstellung, sondern mit einer zweifelhaften Gattung zu thun haben, welche ornamentaler Art ist und einen nur zufälligen Inhalt darbietet.

Bei Mantegna und seiner Schule treffen wir öfter Stiche an, welche Thaten des Herkules darstellen. In der Erfindung überraschender Körperverschlingungen wird hier der Ruhm gesucht. Man wählte dies Thema wohl nur deshalb mit Vorliebe, weil es hervortreten ließ, was man als Zeichner könne. Und deshalb vielleicht eben weil empfunden wurde, daß durch diesen akademischen Zweck die Darstellung etwas Kahles bekommen, suchte man dem Mangel durch Zuthaten abzuhelfen, in denen weder eine allegorische Absicht, noch die Erweiterung des Mythus zu suchen ist. So zeigt ein Blatt Mantegna's Herkules im Kampfe mit einer Schlange. Die Beischrift Invicto divo Herculi läßt außer Zweifel, daß Herkules gemeint sei. Diesem aber sind spitze Pansohren gegeben. Wohl nur um die Gestalt durch

diesen märchenhaften Zusatz über den Werth einer bloßen Actfigur hinauszuheben.*)

Es scheint, daß von diesen Thaten des Herkules der norditalischen Schule nicht Alles auf uns gekommen sei, denn es weisen auf sie ganze Serien derartiger Darstellungen zurück, welche die späteren Deutschen Kupferstecher, wie Bink, Beham, Aldegrever, Solis u. A. producirt, sicher aber nicht erfunden haben: überall schimmern hier italiänische Muster durch.**) Die besten und frühesten dieser Darstellungen finden sich in den Holzschnitten eines unbekannten Meisters C S erhalten. Die Ausführung des Schnittes ist hier oft sehr mangelhaft und die Zeichnung streift zuweilen an's Carrikirte, die Composition aber läßt erkennen, daß ihm ganz vorzügliche Originale, vielleicht aus der Schule des Lionardo vorgelegen haben. Ich nenne auch den Letzteren hier, weil einige der Herkulesstellungen des Meisters C S auffallend mit den Figuren stimmen, welche Lionardo für sein Malerbuch gezeichnet hat, andere dagegen so aufgefaßt sind, daß sie als Paradigmata für das darin Ausgeführte gelten dürften. Man glaubt bei diesen Figuren die Absicht zu erkennen, die Mechanik der menschlichen Muskelkraft in bestimmten Fällen zu erläutern. Wie Herkules die beiden Säulen, welche er an der Meerenge aufstellen wird, auf seine Schultern gelegt hat, ist eine meisterhafte Darstellung. Die Art, wie er als Stierbändiger erscheint, hat etwas man möchte sagen Wissenschaftliches, das direct auf Lionardo hinweist. Diese Holzschnitte nun des Meisters C S liefern uns die Muster, nach denen Dürer — falls ihm nicht die Originale selbst vorlagen — seinen Großen Satyr und den Holzschnitt Erkules gearbeitet haben kann.

---

*) Auf einer Raphael zugeschriebenen Zeichnung, welche den H. Martin darstellt, der den Mantel zerschneidet, hat der Bettler Hörner.

**) Albertini, (Crowe u. Cav. Jordan, II, Anhang) führt drei große Gemälde Verrocchio's an, welche Thaten des Herkules darstellten.

Ziehen wir Letzteren zuerst in Betracht. Gegenstand der Darstellung ist der Tod des Riesen Geryon.

Dem Mythus zufolge tödtet Herkules zuerst den die Heerde bewachenden Hund, dann den Hirten, treibt darauf die Rinder fort und erschießt den nachsetzenden Geryon mit seinen Pfeilen.

Geryon war durch Dante bereits in die Phantasiewelt der Renaissance eingeführt worden. Der Meister C S formt den Mythus ganz von Neuem. Er läßt Geryon nicht von weitem schießen, sondern im Kampfe Mann an Mann mit Herkules begriffen erscheinen. Hund und Hirte fallen gleichfalls fort und auch von Pfeil und Bogen nichts sichtbar. Geryon vertheidigt in voller Ritterrüstung seine Heerde und hat von Herkules einen Schlag empfangen, daß er rückwärts auf die Rinder stürzt, von denen er eines im Falle erdrückt. Herkules setzt ihm den Fuß mitten auf den Bauch, packt ihn am Barte und will eben mit der Keule den entscheidenden letzten Schlag thun. Im Hintergrunde erblickt man zwei die Hände ringende Frauen, deren ganzer Habitus italiänische Herkunft bekundet.

Die Verwandtschaft dieser Composition mit der des Dürerschen „Erkules" ist klar und ebenso ersichtlich, daß der Meister C S nicht etwa Dürer nachgeahmt haben könne. Außer dem allgemeinen Anblicke bestätigen Kleinigkeiten den Zusammenhang. Die Rüstung des Geryon z. B. ist von Dürer mit allen ornamentalen Kleinigkeiten copirt worden. Warum aber hat er aus der zweiten die Hände ringenden Frau des Meister C S eine nackte Megäre gemacht, welche mit dem Knochen dreinschlägt, und warum ist das von Geryon im Fall erdrückte Rind des Meister C S in einen unter Geryon liegenden zweiten Gewaffneten verwandelt?

Diesen zu deuten, würde vielleicht möglich sein. Man pflegt Pirkheymer als den Dürerschen Hausphilologen anzunehmen: Pirkheymer könnte seinen Freund auf die alte Auffassung hingewiesen haben, derzufolge Geryon aus drei zusammen-

gewachsenen Männern bestand, und Dürer hätte eine solche Collektivfigur dann wenigstens mit zwei Gestalten darzustellen versucht. Freilich ist von einer körperlichen Verbindung der Figuren nichts zu bemerken und nur ihre seltsame Lage bringt mich auf den Gedanken. Allein auch wenn dem so wäre: immer bliebe die wüthende Frau mit dem Knochen noch zu erklären.

Hier nun zeigt sich, daß Dürer vom Mythus absehend nichts als eine ornamentale Figurenzusammenstellung suchte: sein Holzschnitt „Erkules“ gehört zu jener dritten Kategorie von Compositionen nur scheinbar mythischen Inhaltes, welche weder Allegorie noch exakte Darstellung einer Mythe sein sollen.

Gleich den erwähnten Pansohren des Herkules sehen wir auch auf einigen der Blätter des Meister C S ornamentale märchenhafte Zusätze ohne tiefere Absicht angebracht. Der Darstellung, wie Herkules die Säulen zur Meerenge schleppt, sind ein getödtet daliegender molchartiger Drache, ein Todtenschädel am Boden, sowie eine kleine Trophäe aus Waffenstücken offenbar nur deshalb zugesetzt, weil dadurch die Scene interessanter wurde. Keine Mythusvariante liegt hier vor. Derartiges phantastisches Beiwerk, welches in vielen Compositionen des Mantegna und seiner Schule durchbricht, erscheint öfter bei Dürer. Wenn er dem „kleinen Pferde“, einem derben realistischen Gaule, jenen Ritter beigab mit Schmetterlings-Helm und geflügelten Schuhen, wenn er im Hintergrunde auf dem Gemäuer ein Gefäß anbrachte, aus dem Feuer lodert, so sind das Zuthaten ohne besondern Inhalt. In derselben Weise also hatte Dürer auf dem Holzschnitte „Erkules“ die eine händeringende Frau des Meister C S in eine dreinschlagende Megäre verwandelt, deren Original wir übrigens wiederum auf einem Stiche Mantegna's entdecken, welcher unter dem Titel „Invidia“ einen Kampf von Meerungeheuern zeigt und diesen Titel ebensogut entbehren könnte.

Diese fischhaften Gestalten, Seeungeheuer, Tritonen, Satyrn, scheinen auf Dürers Phantasie einen starken Eindruck gemacht

zu haben. Er verwendet sie mit Vorliebe und eignet sich ihr Entstehungsprincip für seine Deutschen Ungeheuer, Wappenthiere, wilden Männer, besonders aber Teufel an. Mit naturwissenschaftlichem Eifer macht er Collectaneen für diese organischen Scheusale, und die Sorgfalt, mit der die Dinge ausgeführt werden, läßt das Vergnügen erkennen, das er darin fand. Im vorliegenden Falle ließ er seine Phantasie auf das Unbefangenste walten. Das Publikum, dem seine Holzschnitte verkauft wurden, wußte nichts von Geryon. Dürer eignete sich von dem italiänischen Originale an was ihm paßte, setzte hinzu was ihm einfiel, und brachte ein Abenteuer im Märchenlande fertig, das denen die es kauften etwas zu sehen und zu rathen geben sollte ohne trotzdem Geheimnisse zu enthalten.

Aehnlich liegen die Dinge bei Dürers Großem Satyr.

Der Holzschnitt des Meisters C S, welcher hier nachgeahmt worden ist, bietet folgende Darstellung.

Zwei auf dem Boden liegende Satyrn haben eine nackte Frau zwischen sich niedergerissen und halten sie fest. Sie schreit und winkt nach einem Retter, der auch bereits erschienen ist. Dicht vor ihnen Dreien steht Herkules mit geschwungener Keule, an der ein mit Ketten befestigter Morgenstern sichtbar ist. Im Hintergrunde liegt ein Satyr bereits erschlagen da. Die beiden vorn strecken die Hände abwehrend vor, als ob sie die Kinnbackenknochen neben sich zur Vertheidigung gar nicht zu erheben wagten. Auf den ersten Blick erkennen wir hier die Elemente des Dürerschen Blattes, nur daß die Frau bei Dürer nicht nach Hülfe ruft, daß statt des zweiten Satyrs des Meisters C S bei Dürer der Mann mit dem Hahne eintritt, und daß der zuschlagende Herkules des Meisters C S von Dürer in die zuschlagende Frau verwandelt worden ist, welche aus dem Walde hervortritt. Trotzdem ist die Verwandtschaft beider Compositionen ersichtlich und auch hier wiederum nicht denkbar, daß der Meister C S etwa nach Dürer gearbeitet haben könnte.

Was aber wollte der Meister C S darstellen? Keines der Erga oder Parerga des Herkules läßt sich mit dieser Composition vereinen, zumal der Raub der Dejanira nicht, auch wenn wir wiederum Satyr und Centaur für identisch nehmen wollten.

In diesem Falle sehen wir recht, welche Freiheiten die Renaissance sich erlaubte. Ein kleines Blatt Aldegrevers nämlich trägt eine Unterschrift, welche Alles aufklärt. Aldegrever, wir wissen nicht nach welchem Originale, zeigt dieselbe Scene, nur wie sie einige Minuten später sich entwickelt hat. Der räuberische Satyr liegt bereits abgestraft da, die nackte Frau hat sich erhoben und ist im Begriffe an Herkules' Hand den Schauplatz zu verlassen. Darunter ein Distichon, welches uns belehrt, Herkules bestrafe hier die Centauren, welche die Neuvermählte des Pirithoos geraubt! Nicht zufrieden also mit den eignen Thaten des Herkules, hat die Renaissance die des Theseus noch dazugeschlagen, so daß nicht Theseus, sondern Herkules es ist, welcher auf der Hochzeit der Lapithen die geraubte Deidamia befreit. Dieser Irrthum ging durch: auch der Meister C S glaubte Herkules und nicht Theseus darzustellen, wie ein unter einem der beiden Exemplare, welche das Berliner Kupferstichkabinet besitzt, befindlicher (französischer) Vers beweist. Dürer aber, als er die Composition für seine Zwecke umbildete, behielt für seinen Kupferstich den Namen „Herkules“ bei, ohne sich daran zu kehren, daß Herkules, den er in die mit dem Baumast dreinschlagende Frau verwandelt hatte, auf seiner eigenen Composition nun gar nicht mehr vorkam.

Die Composition wird so wie Dürers Stich sie erscheinen läßt, wieder ganz im Allgemeinen als Allegorie zu nehmen sein. Denn scheint der Meister bei dem Holzschnitte „Erkules“ nichts im Sinne gehabt zu haben, als seiner fabulirenden Laune freien Lauf zu lassen, so dürfen wir das doch nicht bei einem Kupferstiche annehmen, welcher zu seinen mit besonderem Fleiße ausgeführten Blättern gehört und bei dem der Ausdruck der Seelenstimmung

auf den Gesichtern mit auffallender Sorgfalt behandelt worden ist. Dürer muß etwas Bestimmtes im Auge gehabt haben. Und was es gewesen sei, hat Max Allihn in seinen Dürerstudien so befriedigend dargelegt, daß wenig hinzuzufügen bleibt.

Nicht nur in Italien war im Zeitalter der Reformation die Allegorie heimisch. Auch bei uns herrschte sie in Kunst und Litteratur als beliebtes Mittel, allgemeine Wahrheiten oder specielle Verhältnisse zu umschreiben. Den kühnsten Zusammenstellungen begegnen wir hier.

Im vorliegenden Falle ist Dürers Bilderschrift leicht zu lesen. Satyrn und Centauren waren für Alterthum und Renaissance die Repräsentanten des wilden Naturlebens. Dieses braucht sich nicht gerade in leidenschaftlicher Form zu äußern; wir finden bei Dürer sehr gutmüthige Satyrn. So den auf dem kleinen Stiche von 1505, der, tief im Walde, seiner Frau, die ein Kind im Schooße hat, Musik vormacht. Auf unserem Stiche repräsentirt der Satyr, wie man heute sagen würde, die ungezügelte Leidenschaft. Die Frau neben ihm widerstrebt ihm nicht. Die Frau dagegen, welche zuschlägt, ist die ehrbare Frau, welche ein Recht hat, dreinzuschlagen wo Unehrbares geschehen soll; der Mann mit dem Hahne aber ist der Repräsentant derer, welche ihre Frauen womöglich selber darleihen oder sonst als schützende Kuppler figuriren.

Allihn meint, der Name Hahnrei sei erst zu Ende des 16. Jahrhunderts nachweisbar, allein der Ausdruck cocu, auch wenn er ursprünglich nichts mit Hahn zu thun hatte, kommt bereits im 13. Jahrhandert vor, und cornutus ist noch älter; *κέρατα ποιεῖν* verstanden bereits die Griechen. In welchem Grade die Phantasie der Deutschen Bürgerschaften im 15. und 16. Jahrhundert aber sich öffentlich mit Darstellung ehlicher Verhältnisse befaßte, zeigen, um nur dies zu nennen, die Nürnberger Fastnachtspiele, wo selten von Anderm die Rede ist. Wir haben einige Federzeichnungen Dürers, welche bis jetzt noch

nicht erklärt worden sind, die meiner Meinung nach als allegorische Illustration der damals die Völker zum erstenmale verheerenden Krankheit aufzufassen sind, an welcher Hutten zu Grunde ging. Wir haben Dürers berühmten Stich: der Traum des Doctors, wo wir sehen, was einem kranken Manne, der am Ofen eingeschlafen ist, der Teufel für Gesichte in die Phantasie einbläst. Wir haben den alten Mann, welcher mit Gold die Gunst einer Frau erkauft.

In letzteren beiden Fällen hat Dürer seinen Darstellungen sogar allegorische Erklärungen beigegeben. Beim alten Manne, den eine junge Frau bethörte, sehen wir im Hintergrunde einen Gaul der sich an einem Baumstamm reibt; beim Traume des Doctors einen kleinen Amor der auf Stelzen zu gehen versucht. Allihn weist auf den epigrammatischen Sinn hin, in welchem der kleine Junge mit dem Vögelchen, das er gefaßt hält, auf unserem Stiche vielleicht zu nehmen wäre, und daraufhin könnte man dem Stiche den Namen „die Ueberraschung" geben.*) Doch ich würde vorschlagen, lieber den alten Titel „Der große Satyr" wieder aufzunehmen.

Die bei Mantegna zu beobachtende Neigung für das Märchenhafte, Abenteuerliche scheint von einer bestimmten Schule ausgegangen zu sein, als deren Häupter Verrocchio und Donatello dastehen. Mit diesen Meistern beginnt, im Gegensatze zu der früheren Nüchternheit der florentinischen Auffassung, die Neigung zum Seltsamen, zu den bizarrie, wie es Vasari nennt, die mit dem volleren Hereinbrechen der antiken Muster und der antiken Litteratur in Verbindung zu stehen scheint. Von Donatello ging diese Anschauung auf Mantegna, von Verrocchio auf Botticelli und Lionardo da Vinci, seine beiden Hauptschüler, über; aber auch Andere, wie Filippino Lippi oder Signorelli, werden von ihr ergriffen. Lionardo's Neigung zu Carricaturen, in denen er

*) Auch das Kind ist der oben angeführten Composition „Orpheus den die Frauen erschlagen" entnommen.

das Fratzenhafte gleichsam organisch herzustellen sucht, ist die Blüthe der Bewegung, welche sich über ihn hinaus jedoch nicht verbreitet hat, und die wir, in Erinnerung an ein ähnliches Phänomen der Deutschen Litteraturgeschichte, die romantische Schule der italiänischen Kunst nennen könnten. Perugino hat beinahe nichts davon, auch Raphael ist frei davon geblieben, und ebenso der Kreis der Späteren, welche in Rom und Florenz maaßgebend waren. Michelangelo dagegen hat diese Anschauung aufgenommen. Nicht jedoch als Maler, sondern als Bildhauer und Architekt. Das Element fratzenhafter Ornamentik, welches später bis ins Colossale ging und ein ganzes Jahrhundert hindurch die Herrschaft behielt, scheint auf die florentiner Romantik aus der Schule des Verrocchio und Donatello zurückzuführen.

Offenbar ist auch Dürer von ihr ergriffen worden als er in den neunziger Jahren des Quattrocento auf seiner ersten Studienreise nach Norditalien kam, zu einer Zeit, wo Mantegna's und Lionardo's Lehre und Thätigkeit am productivsten und wirksamsten waren.

1877.

---

## 2.

Eins der bekanntesten Blätter von Dürers Hand ist der schöne Kupferstich, auf dem wir einen Ritter in voller Rüstung zu Pferde erblicken, in ruhigem Schritte fortreitend, während neben und hinter ihm zwei scheußliche Gespenster sichtbar sind: neben ihm, auf einer elenden Mähre der Tod, mit einer Krone auf dem verwesenden Kopfe, Schlangen zum Halsbande und einem Stundenglase in der erhobenen Hand; hinter ihm, zu Fuße, aber satyrartig auf Hirschbeinen, ein Ungeheuer, dessen Kopf seine hauptsächlichsten Elemente einem Schweinskopfe zu verdanken hat, der mit allerlei Zusätzen versehen hier die Grundlage für

Dürers Phantasiegebild lieferte. All das scheint auf den ersten Blick nicht befremdlich. An sich schon muß Jeder verstehen, daß Tod und Versuchung zum Bösen die nächsten Genossen eines Kriegsmannes sind; für das 16. Jahrhundert war die Individualisirung dieser beiden Mächte in der hier gegebenen Gestalt zumal natürlich. Dennoch hat die Composition in doppelter Hinsicht etwas Auffallendes.

Erstens, was die Art der Zusammenstellung der drei Figuren anlangt.

Tod und Teufel machen sich als bloße Zusätze zum Ritter fühlbar. Man merkt, daß beide Figuren nicht von Anfang an zu dem die ganze Platte breit ausfüllenden Ritter so hinzugedacht waren, daß alle drei Gestalten nicht gleichzeitig im Geiste des Künstlers geboren wurden. Tod und Teufel lösen sich, als mehr zum landschaftlichen Hintergrunde gehörig, von der Hauptfigur ab. Zumal beim Rosse des Todes wird das deutlich: die beiden Pferde nebeneinander scheinen nicht zugleich erdacht worden zu sein, sondern das des Todes ist kunstreich später zugesetzt. Tod und Teufel könnten hinter dem Ritter fehlen ohne dessen Gestalt in ihrer künstlerischen Einheit durch ihre Abwesenheit zu beeinträchtigen.

Diese Beobachtung zu machen, war jedoch nicht schwer. Die Grundlage der Composition bildet das herrliche Blatt der Albertinischen Sammlung: eine getuschte Federzeichnung vom Jahre 1498 mit der Ueberschrift: Dz ist di rustung zw der zit jm tewzschlant gewest. Hier sehen wir den Ritter allein, nur daß das Roß ruhig dasteht, während es auf dem Stiche von 1513 vorwärtsschreitet. Im Uebrigen sind hier wie dort derselbe Mann und das gleiche Thier dargestellt, den Kopf des Pferdes ausgenommen, der auf dem Stiche wie von einem ganz anderen Pferde zum übrigen Körper hinzugenommen scheint.

Ueber die Herkunft des Pferdes von 1513 habe ich mich anderorts bereits ausgesprochen.*) Im Gang, besonders aber

*) K. u. K. II., 230.

in der Gestalt des Kopfes hat es Aehnlichkeit mit dem von Verrocchio modellirten Pferde der Reiterstatue des Bartolommeo Colleoni zu Venedig, das Dürer, als er in Venedig war, oft genug zu Gesichte gekommen sein mußte. Ich hatte ausgeführt, wie für dieses Werk die griechischen Rosse auf dem Giebel der Marcuskirche maaßgebend gewesen waren und wie so, durch Vermittlung des italiänischen Werkes, Dürers Deutschem Ritterpferde sein Theil griechisches Blut in die Adern geflossen sei.

Die Wiener Federzeichnung von 1498 ist offenbar nichts weiter als was die Ueberschrift sagt: eine Studie. Die Frage steigt nun auf, was Dürer damit sagen wollte, daß er 1513 dem einfachen Reiter Tod und Teufel zufügte? War es eine bloße Verzierung im Sinne des Jahrhunderts, oder hatte Dürer dabei etwas Bestimmtes im Sinne? Dies ist das Zweite, was uns bei der Arbeit auffällt. Nähmen wir an, Dürer habe nichts weiter beabsichtigt, als in der Art der beliebten Todtentanzdarstellungen seinen einsamen Ritter zu einer symbolischen Composition zu erweitern, so würde sich zeigen, daß der Stich 1513 aus besonderen Gründen hier doch eine Ausnahme bilden und nicht ganz verständlich sein würde.

Die Darstellung des Todtentanzes war vom 14. bis 16. Jahrhundert wohl in den meisten Deutschen und französischen Städten zu finden. Das Thema muß sehr populär gewesen sein. Es liegt ihm ein Gedanke zu Grunde, der etwas heidnisch grausames hat. Um den sterbenden Leib kümmerte sich die christliche Lehre wenig: alles kam auf die ihm entweichende Seele an: ob Engel oder Teufel sich ihrer bemächtigten. Der Todtentanz aber ignorirt die Seele völlig: es handelt sich hier nur um den sterbenden Leib.

Die Idee des Todtentanzes ist keineswegs die, daß der Tod alle Gestorbenen gleich mache. Dies glaubte im gewissen Sinne Niemand in jenen Jahrhunderten. Die Bevölkerungen Europa's waren durch eine Reihe fast unübersteiglicher Schranken in Stände

geschieden, die unter sich eine feste Rangordnung innehielten, deren Bestand über das Grab hinaus angenommen wurde. Wie der irdischen Hierarchie eine himmlische Hierarchie entsprach, verhielt sich der irdische Mensch in der Unsterblichkeit wie in einer Fortsetzung seines irdischen Standes, die sich bis auf die Kleider erstreckte. Wir gewahren da Fürsten, weltliche und geistliche, Ritter, Mönche, Bauern u. s. w., bis ihnen endlich beim Jüngsten Gericht erst der Rang nichts mehr hilft, wo die Kleidung ausgezogen und der Lohn für gute und böse Thaten rücksichtslos zugemessen wird. Nun aber: der Todtentanz hat mit dem Momente nichts zu thun, wo nach dem Abscheiden aus diesem Leben uns Verdammung oder Erlösung zugesprochen wird, er stellt vielmehr den Augenblick dar, wo es erst an's Sterben geht. Hier, wo wir vom Kaiser abwärts alle Stände als die Beute eines gleich heimtückischen unbarmherzigen Ueberfalles erblicken, klingt etwas wie ein demokratischer Rachegesang aus diesen Darstellungen heraus. Einen Zustand, noch im wirklichen Leben, hatte das Volk hier vor Augen, wo alle Menschen gleich elend werden, wo Hoch und Niedrig von demselben unverschämten Bettelvogt am Kragen genommen und ins Loch gebracht wird. Mag man sich seiner erwehren wie man will, der Tod ist der Stärkere und das zuschauende Publikum hat seine Schadenfreude daran.

In diesem Sinne hat Holbein seinen Todentanz zu einem wahren Hohngedichte auf das Leben gestaltet. Mit der dramatischen Gewalt, die kein Künstler in gleicher Stärke besaß, hat er bei jedem Stande die Maienblüthe der Sünden herausgefühlt und das plötzliche Verdorren ergreifend dargestellt. Immer tritt der Tod mit heimtückischer Macht ein. Er hat den rechten Moment abgewartet und trifft triumphirend seine Beute an der Stelle, wo sie am verwundbarsten war.

Dürers Natur konnte eine solche Anschauung wenig behagen. Die objective, historische Schärfe, mit der Holbein derartige Scenen auszubeuten weiß, fehlte ihm. Dürers berühmtes Wappen

des Todes ist nichts als eine allgemein gehaltene Allegorie. Ebenso der auf einem Weinkruge stehende Tod, den allerlei Volk trägt (Pass. 203), oder der langsam einherreitende gekrönte Tod (der Sammlung Mitschell). In demselben Sinne nehmen wir die Randverzierung des münchner Gebetbuches, wo der Tod mit der Sense einem Ritter zu Pferde nachläuft, oder die (von Vallardi facsimilirte) Zeichnung, auf der der Tod neben einem Geistlichen im Hintergrunde erscheint; ferner den Stich, auf dem ein Mann neben einer schwangern Frau steht, während ganz fern ein Tod mit dem Stundenglase in der Hand um einen Baumstamm herum vorlugt. Den gleichen Gedanken finden wir auf einer schönen Federzeichnung (ebenfalls bei Mr. Mitschell in London), welche, größer jedoch, dieselbe Frau in demselben Zustande darstellt, hinter ihr der Tod, der die Schleppe ihres Kleides trägt. So deutlich das ist: wie wenig grausam, ja wie nur als hypothetische Anspielung erscheint der Tod hier verglichen mit dem Tode, der, bei Holbein, der Mutter den Brei vom Feuer stößt und ihr das Kind fortführt, oder der sich beim Schmuck der Braut betheiligend ihr ein kunstvolles Halsband von menschlichen Knöcheln umlegt! Den Tod, wie Dürer that, als Schleppeträger da hinzustellen, wo Todesgedanken nicht so ferne liegen, ist weit verschieden von der Holbeins Natur so zusagenden Idee des Todtentanzes, den Tod als verrätherisches, plötzlich einspringendes Verderben erscheinen zu lassen.

Bei Dürers Ritter Tod und Teufel fehlt dies höhnische Element ebenfalls gänzlich.

Der Reiter beißt die Lippen zusammen, blickt ein wenig seitwärts, hält sein Pferd fest im Zügel und reitet weiter ohne auch nur die Sporen anzudrücken; er denkt nicht daran, sich den unheimlichen Genossen durch die Flucht zu entziehen. Diese haben auch nicht die Oberhand, noch ist angedeutet, daß sie ihnen zu Theil werden könnte. Die Stärke liegt vielmehr auf Seiten des Ritters, der mit verachtungsvollem Gleichmuthe ab-

warten zu wollen scheint, wie lange es den beiden Gespenstern beliebe, mit ihm die gleiche Straße zu ziehen. Dürer hat, so deutlich, daß kein Zweifel obwalten kann, etwas dargestellt, was der Idee des Todtentanzes entgegengesetzt war.

Unter denjenigen, die dem allgemeinen Glauben des Mittelalters nach besonderen Anspruch auf die Gnade des Himmels hatten, nahmen die „Ritter Christi" eine hohe Stelle ein. Jeder Ritter war an sich zur Vertheidigung der Kirche berufen, am meisten aber diejenigen die diesen Kämpfen sich völlig weihten: die Templer. Diese legten sich den Namen „Streiter Christi" mit officiellem Nachdrucke bei. Auf dem berühmten berliner Gemälde van Eyks sehen wir die Ritter Christi als besondere Schaar mit der (vom Rahmen verdeckten) Unterschrift Milites Christi einherreiten.

Eines der verbreitetsten Bücher in den beiden Jahrzehnten, welche dem Ausbruche der Reformationsbewegung in Deutschland vorhergingen, war das Enchiridion militis christiani des Erasmus von Rotterdam, „das Handbüchlein eines christlichen Rittersmannes". Erasmus stellt darin auf, daß jeder Mensch ein Ritter Christi sein solle, und führt diese Allegorie sodann durch, indem er unter dem Bilde des Lebenslaufes eines Ritters den eines christlichen Mannes giebt. In seinem gedrungenen, inhaltreichen Latein, dem er mit eigenthümlicher schriftstellerischer Geschicklichkeit das Faßliche zu verleihen weiß (was seinen Büchern so viel Auflagen und so großen Einfluß verschaffte), giebt der große Gelehrte ein Compendium praktischer Frömmigkeit im liberalen Sinne, das Jedermann gebrauchen konnte, in dem die Fragen des Lebens unbefangen behandelt werden und ohne Frömmelei auf die Lehren des Christenthums als auf die natürlichsten und zugleich die vortheilhaftesten hingewiesen wird.

Hier nun finden wir.

Nachdem im „zweiten Canon" die Frische und Lebhaftigkeit gepriesen worden war, mit welcher der in alle Waffenstücke des

Christenthums gehüllte Ritter sich auf den Weg macht, indem er die Gesellschaft des Teufels abweist (non patitur consortium Diaboli), sehen wir ihn im dritten Canon auf seinem Wege vorwärtsgekommen und mit der Ermahnung gestärkt, sich durch nichts ablenken zu lassen. „Damit dich aber vom Pfade der Tugend nicht ablenke, heißt es da, daß er rauh und traurig erscheint, daß bald den Bequemlichkeiten der Welt entsagt werden muß, bald tüchtige Kämpfe zu bestehen sind, und zwar mit den drei nichtswürdigen Feinden: der Fleischeslust, dem Teufel und der Welt, so gebe ich dir hierfür folgende Lehre auf den Weg: sieh alle Schrecknisse und gespenstige Erscheinungen — universa terricula et phantasmata — welche sich dir, als wäre es an den Pforten der Hölle selber, entgegenstellen, als leere Schatten an, nach dem Vorbilde des Aeneas beim Virgil" u. s. w. Seinen Weg im Auge solle er ruhig weiterreiten, es sei der Weg Christi und es gebe keinen besseren und bequemeren zur ewigen Glückseligkeit.

Nehmen wir jetzt Dürers Blatt vor. Wie der Ritter, ruhig das Auge zur Seite wendend, seine Straße verfolgt als existirten die beiden Gespenster gar nicht! Wie natürlich nun, daß Dürer Tod und Teufel nur als Zusätze der Landschaft behandelt hat. Tod und Teufel sind als bloße Phantasmata, nicht, wie auf dem Todtentanze, als mitspielende Hauptpersonen aufgefaßt.*)

So betrachtet empfängt Dürers Blatt höheren Werth. Wir

*) Möglich, daß das Buch Einfluß hatte auf die Entstehung einer zwischen 1530 und 1540 zuerst gedruckten Moralität (Berliner Bibliothek X v 2514), deren Inhalt folgendermaßen angegeben wird. „In ihr werdet ihr da die harten Angriffe und Versuchungen sehen, in welchen sich Welt, Fleisch und dämonische Mächte gegen den Christlichen Ritter erheben; und wie er durch die Rathschläge seines guten Geistes und mit der Gnade Gottes sie überwindet und in das paradiesische Königreich einzieht." Vier Personen treten auf: der Christliche Ritter, die Fleischeslust, die Welt und der Teufel. Man könnte Dürers „Ritter Tod und Teufel" als Titelblatt zu dieser Dichtung denken.

sehen Dürer auch hier wieder unter dem Einflusse dessen, was geistig seine Welt bewegt. Ueberall ja, wo wir tiefer in die Motive seiner Arbeiten eindringen, entdecken wir den ethischen Boden, dem die Gestalten entwachsen. Während Holbein in seinen Todtentanzbildern mit der seiner Natur eigenthümlichen Härte das gewaltige Fatum illustrirt, dem alles Irdische unterworfen ist, lag es Dürers Seele ferne, in solchen Anschauungen ein Genügen zu finden. —

Ueber die Art, wie aus Dürers Studienblatte von 1498 die Composition des Stiches von 1513 wurde, ist noch ein Aufschluß zu geben, der zwar den Sinn des Werkes nicht weiter erklärt, aber als Beitrag zur Genesis Dürerscher Arbeiten von Wichtigkeit ist.

Eine Federzeichnung der Sammlung der Uffícien zu Florenz giebt den Ritter so wie er auf dem Stiche von 1513 erscheint, ohne Tod und Teufel, in leichten Umrissen. Diese Zeichnung war offenbar nur angefertigt worden, um eine Menge von Maaßen einzutragen, die sich auf das Pferd beziehen und stückweise, je nachdem einzelne Theile gemessen worden sind, sich dazugeschrieben finden. Ich habe den Sinn dieser, in der mir vorliegenden verkleinerten Photographie sehr undeutlichen Abkürzungen nicht enträthseln können und bin ungewiß, ob sie einem lebenden Pferde oder von einer Statne entnommen sind. Fast scheint es, als gehörten sie zu einer Statue, da Entfernungen zwischen Punkten eingetragen worden sind, die sich nur durch die zufällige Stellung des Pferdes bildeten, so z. B. von der Spitze des erhobenen Hufes des einen Vorderfußes querüber zur Brust des Pferdes und Aehnliches.

Dieser Umriß, obgleich er im Allgemeinen Roß und Reiter genau wiedergiebt wie der Stich sie zeigt, trägt zugleich aber höchst characteristische Verschiedenheiten. Legen wir nämlich die Studien von 1498 und den Stich von 1513 zur Rechten und Linken daneben und vergleichen alle drei Blätter Linie für Linie,

so ergiebt sich, daß die Florentiner Zeichnung bald dem einen, bald dem andern verwandt ist, so daß sie, nach der Skizze von 1498 und vor dem Stiche von 1513 entstanden, eine selbständige Mittelstellung einnimmt. Der hauptsächlichste Unterschied aber liegt in Folgendem.

Ich hatte oben bemerkt, daß das Pferd des Ritters von 1498 ruhig dastehe, während das von 1513 schreite und daß, obgleich der Charakter beider Pferde in manchen Punkten durchaus übereinstimme, eine Abweichung zumal im Kopfe sichtbar sei, der beim Pferde von 1513 an das des Colleoni zu Venedig erinnere. Was die Art des Ganges nun anlangt, stimmt das Pferd Dürers von 1513 mit dem des Colleoni in einem Punkte besonders nicht: das rechte Hinterbein der Pferdes tritt auf dem Stiche von 1513 so vor, daß es erhoben ist und daß der Huf, bei eingeknickter Fessel, nur mit seinem vorderen Rande den Boden eben berühren will. Diese Beinstellung entspricht dem Pferde der Statue Colleoni's nicht. Bei diesem stehen beide Hinterbeine — das linke zurück, das rechte vortretend — gleichmäßig straff mit voller Huffläche auf dem Boden, so daß das Pferd nicht als im Schritte begriffen, sondern als eben antretend erscheint. Diese Stellung hatte Verrocchio den Pferden auf dem Giebel der Marcuskirche besonders abgesehen. Und nun: diese selbe Stellung der beiden Hinterbeine und Hufe finden wir auf der Florentiner Skizze des Ritters! Ein Indicium mehr für meine Annahme, Colleoni's Pferd sei für das des Ritters von 1513 von Einfluß gewesen. Dürer hätte es demzufolge Anfangs viel genauer nachgeahmt als ihm später bei der Ausführung des Stiches gut dünkte. Für diesen hat er vielleicht abermalige Naturstudien gemacht und danach eine andere Beinstellung gewählt.

Es wäre möglich, daß diese Aenderung sogar erst auf der Platte vorgenommen worden wäre. Man betrachte den Stich näher: unter dem Hufe des Beines von dem die Rede ist erheben sich ein paar auffallend lange Grashalme. Diese Halme ent-

sprechen in ihrer Richtung durchaus der Beinstellung auf dem Florentiner Blatte. Möglich wäre — mehr sage ich nicht — daß die Umrisse des Beines wie Dürer es zuerst zeichnen wollte nicht ganz von der Platte fortzuschaffen waren und daß Dürer aus den zu scharf im Kupfer sitzenden Linien Grashalme machte.*)

Wer die Reiterstatue des Colleoni von Verrocchio zu Venedig und die des Gattamalata von Donatello zu Padua kennt, weiß wie verschieden hier und dort die Pferde behandelt sind. Verrocchio ließ sich durch die antike Arbeit der Pferde auf der Marcuskirche zu entschiedener Nachahmung bestimmen, während Donatello in Padua seinem Gattamalata ein Streitroß untergab, das unbekümmert um etwaige antike Vorbilder ganz die ungestüme kräftige, kurzbeinige, breithalsige Rasse zeigt, die man im 15. Jahrhundert in Italien für den Kriegsdienst züchtete. Gattamalata's Roß greift wild und feurig aus und ist völlig des Künstlers eigene Schöpfung.

Dürer scheint auch Donatello's Statue in Padua gesehen zu haben. Hierfür spricht eine zweite Federzeichnung, gleichfalls im Besitze der Uffícien, welche, genau in derselben flüchtigen Manier wie die vorhingenannte, in Umrissen rasch hingeworfen, einen Reiter, offenbar als Pendant des andern, darstellt. Hier erinnert das Pferd in Stellung und Format ebenso sehr an das des Donatello, wie das auf dem andern Blatte an das des Verrocchio erinnerte. —

Noch sei bemerkt, daß die eigentliche Verbreitung des Enchiridion militis christiani allerdings erst durch die Straßburger Ausgabe des Jahres 1515 begann, daß das Buch jedoch zum erstenmale 1503 bereits herausgekommen war. Ich habe diese Ausgabe zwar nicht gesehen, allein Erasmus selber spricht von ihr. In dem Kataloge seiner eigenen Schriften von 1519 sagt er nur, daß die Schrift zuerst von Theodosius von Alost zu Ant-

*) Thausing macht ähnliche Beobachtungen.

werpen gedruckt worden sei, ohne die Jahreszahl anzugeben, dagegen schreibt er den 25. Juni 1525 an Natalis Bedda, das Enchiridion sei vor 22 Jahren zum erstenmale in Löwen erschienen. Dies wäre 1503. Ob es in der 1509 zu Antwerpen herausgekommenen Ausgabe der Lucubratiunculae des Erasmus wieder abgedruckt war, ist mir nicht klar. Erasmus führt diese in seinem Kataloge nicht an und Panzer zählt in der Inhaltsangabe das Enchiridion nicht mit auf, während dies bei Ersch und Gruber geschieht. Dazu kommt, daß sich in einem Briefe des Borsalus an Erasmus vom 20. April 1514 das Enchiridion als in den Lucubrationen enthalten genannt findet. Auch die Deutsche Uebersetzung vom Jahre 1520, zu welcher Urs Graf einen Holzschnitt anfertigte, besitzt die Berliner Bibliothek nicht. Dieser Holzschnitt (den auch Zahn, Jahrb. VI, 174, anführt) stellt einen Ritter dar zwischen einem Teufel und einem Engel mit dem Stundenglase.

Erasmus sagt vom Enchiridion: „Libellus erat quamdiu neglectus. Mox mire coepit esse vendilibis.“ In Pirckheimers Hände aber kam es gewiß nach dem ersten Erscheinen. Pirckheimer war ein Gelehrter, dem kein Buch von Bedeutung entgangen wäre, am wenigsten eines von Erasmus, den er besonders verehrte. Wir dürfen annehmen, Dürer sei durch Pirckheimer auf den Gedanken gebracht worden, seinen einfachen Deutschen Reiter in den allegorischen „Ritter Tod und Teufel“ zu erweitern.

Daß Dürer der Ausdruck „Ritter Christi“ in dem Sinne geläufig war, in dem Erasmus ihn brauchte und in dem er populär wurde, zeigt die Stelle seines Tagebuches von 1521, wo er Erasmus selber als den Ritter Christi anredet, der hervorreiten und das Deutsche Volk in seiner Bedrängniß retten solle.

Juli 1875.

# Raphaels Galatea in der Farnesina zu Rom.

---

Raphaels unter dem Namen Galatea gehendes Freskogemälde ist der Gegenstand eines Streites. Die die Mitte der Composition einnehmende Gestalt wird von Einigen Galatea, von Andern Venus genannt. Jene behaupten, das Ganze beruhe auf einer der Beschreibungen, welche Philostrat von antiken Gemälden hinterlassen hat, diese, der Eingang des Psychemärchens von Apulejus habe Raphaels Phantasie den ersten Anstoß dafür gegeben.

Gewiß ist es doch eine Göttin, die als die Hauptfigur des Gemäldes unsere Blicke auf sich zieht. Sie hat etwas Triumphirendes, Königinnenhaftes in der Haltung. In beiden Händen hält sie die Zügel ihres Zweigespannes von Delphinen, und in der Muschel, in der sie fährt, steht sie so tief drin, daß ihre Füße verdeckt sind. Die von einem leichten Gewande umflatterte mächtige Gestalt bietet sich uns in voller Breite dar. Quer über die Brust nach rechts, wohin die Delphine gehen, senkt sich der eine der beiden straff niedergestreckten Arme, das Antlitz dagegen scheint sich in leiser Halswendung nach der anderen Seite wenden zu wollen. Ihre Augen blicken wie über uns hinweg, als wolle sie das Haupt in den Nacken werfen. Das aufgelöste Haar, vom

Winde, dem die Fahrt entgegengeht, nach der anderen Seite hin in die Luft geführt, mischt sich mit den Falten des Gewandes, das nach derselben Richtung fliegt.

Den Delphinen ist ein schöner geflügelter Knabe als Fuhrmann beigegeben, der mit der einen Hand in das Gebiß greifend, gleich ihnen mehr über, als in den Wellen dahingleitet. Geflügelte Kinder schweben in der Luft und scheinen mit gespannten kleinen Bogen Pfeile herabsenden zu wollen. Ganz hinten, vom Gewölk beinahe versteckt und beschattet, wird der Kopf eines Amors sichtbar, der aus der Ferne dem Zuge der Göttin nachblickt.

Um diese schaart sich ihr Gefolge. Rechts und links neben ihr im Hintergrunde sichtbar, tummeln sich Tritonen, die, dahin und dorthin gewendet, in erhobene Muschelhörner blasen: der eine mit von Blätterwerk umsproßten Schenkeln sich über dem Gewässer haltend, der andere als Reiter eines über die Fluth im Galopp gehenden Rosses, der dritte centaurenhaft selber in einen Pferdeleib verlaufend. Dieser, der mit einem Ruder in den Händen seinen Gang zu beschleunigen sucht, trägt eine Nymphe auf dem Rücken, die abgewandt quersitzend den Arm um seinen Hals geschlungen hat. All das füllt den Hintergrund: nun aber, dicht vor der Göttin, und unseren Blicken näher noch als sie selber, ein letztes Paar, das von der linken Seite herankommt: ein gewaltiger Triton, der eine Nymphe hoch in den Armen emporhält und an sich drückt. Sie aber sieht ruhig auf ihn nieder und scheint sich kaum von ihm losmachen zu wollen. Den rechten Arm, unter dem sich das struppige Haupt des Meergottes ihr dicht an die Brust drängt, während er thierisch sehnsuchtsvoll zu ihr emporblickt, hat sie, im Gelenke gelinde gebeugt, hoch erhoben und mit den Fingerspitzen hält sie, weit über ihrem Haupte, um das die Haare mit einem Stirnbande fest geordnet sind, das eine Ende eines schmalen Schleiers, der sich nach oben hin vom Winde sanft aufgebauscht wie ein auffliegendes Segel rundet und

dessen anderes Ende die andere Hand hält. Hier ist der herabsinkende Arm im Ellenbogen scharf geknickt, so daß die sich emporbiegende Hand die Schulter berühren könnte. Beinahe lächelnd blickt die Nymphe so zu dem Triton herab, von dessen nervigem Arm sie über den Hüften hart umschlungen wird. Sie scheint ihm trotz seiner wilden Kraft an Stärke doch fast ebenbürtig, denn dasselbe herrschende Element umgiebt auch ihre Gestalt, das die Göttin in der Muschel so schön als unbezwingbar erscheinen läßt.

Nur aus diesen wenigen Figuren ist die Composition gebildet und doch wirkt sie so lebendig auf die Phantasie, daß wir ein Gewühl von unzähligen Meergöttern über das unendliche Meer hinstürmen zu sehen vermeinen, dem Winde entgegen, der die Fluth mit leichtem Schaume überkräuselt.

Im Leben Raphaels nennt Vasari dies Gemälde eine „Galatea auf dem Meere, getragen von einem Gespann Delphine, mit Tritonen und vielen Meergöttern umher". Im Leben des Marc Anton, wo das Werk zum zweitenmale erwähnt wird, heißt es: „Galatea auf einem von Delphinen gezogenen Wagen, mit einigen Tritonen umher, welche eine Nymphe geraubt haben." Im Leben des Peruzzi (der die Farnesina gebaut hat) wird das Gemälde zum drittenmale genannt, hier lesen wir: „Galatea, die von Meergöttern geraubt wird." Lomazzo spricht von Meergöttern, welche Galatea's Nymphen entführen, und Donat läßt Galatea fliehend über die Wellen eilen, während die Meerungeheuer sie verfolgen. Am weitesten geht, was den Gedanken einer „Flucht" anlangt, unter den neueren Erklärern des Gemäldes Charles Leveque (Revue des deux Mondes vom 1. Juli 1868), der in Galatea die Personificirung des höchsten Schmerzes erblickt und sie, nach dem Tode ihres geliebten Acis, über die Fluthen flüchten läßt. Die heutigen Erklärer führen die Composition entweder direct auf Philostrat oder auf Apulejus zurück: Raphael sei von dem einen oder dem andern inspirirt worden.

Hören wir, wie Philostrat das antike Gemälde, das er vor Augen hatte, darstellt.

„Galatea, schreibt er, gleitet leicht über die sanfte Fläche des Meeres dahin, ein Viergespann von Delphinen lenkend, die in einer Reihe im Geschirre gehend und nach derselben Richtung vorwärts schwimmen. Die jungfräulichen Töchter Tritons sind ihre Lenkerinnen, die Mägde der Galatea, die Delphine fest am Gebisse haltend, für den Fall, daß sie etwa übermüthig würden und mit den Zügeln nicht mehr zu lenken wären.

„Galatea aber läßt über ihrem Haupte einen purpurnen Schleier sich in die Lüfte heben, der ihr Schatten geben und zugleich für die Fahrt als Segel dienen soll und von dem ein Schimmer ihr über Stirn und Haupt fällt, wenn auch nicht so lieblich, als der eigne Hauch ihrer Wange. Ihr Haar aber flattert nicht im Winde, denn es ist feucht und er vermag es nicht aufzuheben. Und der Ellnbogen des geknickten weißen Armes steht vor und die Finger berühren die sanfte Schulter, und die Arme scheinen sich zu bewegen, und der Busen tritt hervor und Schenkel und Knie sind von jugendlicher Schönheit. Und die Spitze ihres Fußes, in reizender Bewegung, zieht eine Furche über das Meer als sei er das Steuerruder des Fahrzeuges. Und ein Wunder sind ihre Augen, die etwas Fernes, weit über die Fläche des Oceans hin, zu suchen scheinen."

Von all dem zeigt Raphaels Figur nicht einen Zug. Das Haar fliegt, statt schwer aufzuliegen; der Wind kommt entgegen, statt ihr, damit der Schleier zum Segel werden könne, in den Rücken zu blasen; kein auffliegender Schleier überhaupt, kein purpurner Schimmer auf dem Antlitz, kein im Ellnbogen geknickter Arm, kein sichtbarer Schenkel — denn das Gewand umgiebt Raphaels Gestalt hier, keiner der beiden Füße sichtbar, keine Dienerinnen bei den Delphinen; höchstens Galatea's in die Weite dringender Blick, der zumal auf einer alten Copie des Fresko in der Accademia di San Luca hervortritt, könnte auf Philostrat

zurückzuführen sein; aber auch wenn dies wäre, würde der Unterschied bleiben, daß Philostrats Göttin in die Ferne blickt, während die Raphaels die Augen uns zuwendet.

Gehen wir zu Apulejus über.

Es ist früher bereits darauf hingewiesen worden, wie das in der andern Loggia der Farnesina nach Apulejus gemalte Psychemärchen weniger Psyche, als Venus zum Inhalte habe: nichts natürlicher nun, als daß die große Scene, wie Venus, nachdem sie sich mit Amor erzürnt, in voller Pracht über das Meer dahinzieht, Raphael zur Darstellung reizen mußte. „Das Gefolge der Göttin, erzählt Apulejus, eilt sie zu begleiten. Da sind die Töchter des Nereus, die sich zum Tanze singen, mit bläulichem, storrem Barte Portunus und mit schwerem fischigem Schooße Salacia, doch als Fuhrmann des Delphins der kleine Palämon. Ueber das Meer hin ziehen in Schaaren die Tritonen, der eine leichthin auf einer Muschel blasend, der andere mit seidenem Schirme dem Brand der Sonne wehrend, ein dritter unter den Augen der Herrin den Spiegel des Gewässers emporhebend, andere wieder unter dem Doppelgespann der Delphine durchschwimmend. So geleiten sie Venus in den Ocean hinaus.“ Auch von dem hier Aufgezählten fehlt Vieles auf Raphaels Gemälde, Anderes aber ist entschieden vorhanden und im Allgemeinen läßt Apulejus in der Phantasie das etwa zurück, was Raphael dargestellt hat, während Philostrat ein ganz anderes Bild in uns entstehen ließ. Dazu kommt noch Eins: auf einer der Darstellungen des Psychemärchens finden wir Venus wie sie bei Juno und Ceres sich beklagt: ihre Gestalt hier entspricht in Manchem der in der Muschel fahrenden Göttin unseres Gemäldes.

Darüber jedoch kann kein Zweifel herrschen, daß jene Beschreibung der Galatea von Philostrat Raphael bekannt gewesen sei. Um dieselbe Zeit etwa, zu der die Malereien des Farnesina entstanden sein mögen, hatte er im Badezimmer des Cardinal Bibbiena im Vaticane unter vielen einzelnen Figuren, mit denen er

es schmückte, eine schaumgeborene Venus dargestellt. Hier hat Raphael, nur den fliegenden Schleier ausgenommen, Zug für Zug Philostrat's Galatea gemalt. Mit dem einen Fuße steht die Göttin in der Muschel, den andern hat sie nach rückwärts ausgestreckt, so daß dessen Spitze das Meer ritzt wie ein Steuerruder. Den Arm hält sie erhoben, daß der Ellnbogen scharf heraussteht. Kein Gewand verhüllt sie. Das Haar flattert nicht, sondern liegt schwer auf ihren Schultern. Raphael hat in beiden Fällen genau gewußt was er that: für Bibbiena's Venus paßte ihm die Beschreibung einer Galatea, die er bei Philostrat fand; in der Farnesina dagegen, mochte die in der Muschel stehende Göttin nun Venus oder Galatea sein, brachte er absichtlich nichts von dem an, was Philostrat enthielt. Und so ist neuerdings denn auch von denen, welche daran festhalten, daß in der Farnesina eine Galatea dargestellt worden sei, Philostrat's Einfluß geleugnet worden. Philostrat, sagt Professor Förster, der zuletzt dies Thema behandelt hat, habe Raphael nichts für dieses Werk geliefert; Galatea aber müsse die Göttin trotzdem genannt werden, da eine Reihe von Gründen dies forderten, die er in seinen „Farnesina-Studien" vorlegt. Ich verweise auf diese Arbeit um so lieber, als darin meine eigenen, im Laufe von etwa zwanzig Jahren geäußerten, Raphaels Galatea betreffenden Meinungen eingehend besprochen und zum Theil als unhaltbar nachgewiesen worden sind.*)

Bekannt ist, daß die Loggia, in der Raphael unsere Göttin gemalt hat, Gemälde aus verschiedenen Epochen trägt. Die Decke hatten Peruzzi und Sebastian del Piombo geschmückt, sie war fertig als Raphael die untern Wandflächen zwischen den Pilastern zu bemalen begann. Diese unteren Wandflächen der Loggia (die durch Zumauerung der offenen Seite längst in einen

*) Die auf Probleme der neueren Kunstgeschichte bezüglichen Meinungsäußerungen veralten bei dem fortwährenden Zuwachse an Material sehr rasch und von erschöpfenden Untersuchungen kann noch nirgends die Rede sein.

geschlossenen Saal verwandelt worden ist) sind von unbekannten Meistern des 16. oder 17. Jahrhunderts mit kahlen Landschaften zugedeckt, offenbar um rasch und billig den Raum zu füllen. Nur eine einzige hat Raphael für seine Göttin in Anspruch genommen, während die links daranstoßende einen Cyklopen zeigt, der, bis zur Unkenntlichkeit übermalt, von Vasari Sebastian del Piombo, von Anderen sogar gleichfalls Raphael zugeschrieben wird. So wie er heute dasteht, läßt sich weder überhaupt die Hand eines Künstlers herauserkennen, noch sagen, wie die Figur anfänglich gestaltet war. Verweisend nun auf Verse Polizians, die, wie ich glaube, nichts mit dem Gemälde zu thun haben, glaubt Förster, daß beide räumlich aneinander stoßende Darstellungen als in Verbindung stehend zu denken seien. Galatea soll, langsam dahinfahrend, dem Gesange Polyphems lauschen. Dieses Lauschen liest Förster auch auf dem Antlitze des Knaben, der die Delphine am Zügel führt. Und so würde Raphaels bekannter Brief an den Grafen Castiglione denn bestätigen, daß auch er und seine Freunde nur Galatea in der Göttin der Farnesinaloggia erblickt haben könnten. Es ist dieser datumlose Brief, zu dem keine Originalhandschrift vorliegt, zuerst von Bottari gedruckt worden. Raphael dankt darin für Schmeicheleien die Castiglione ihm über die „Galatea" gesagt hatte. Und, in der That, eine andere Gestalt von Raphaels Hand, die Galatea genannt werden könnte, haben wir nicht.

Der Cyklop aber auf seiner von zwei Pilastern begrenzten Wandfläche kann, als für sich bestehende und zudem problematische Arbeit, hier kaum zu der in sich abgeschlossenen Composition der dahinfahrenden Göttin mit ihrem Gefolge nebenan in Wechselbeziehung gesetzt werden. Selbst wenn die in der Muschel fahrende Gestalt Galatea hätte sein sollen, würde sie mit Polyphem nebenan nicht als in Verkehr stehend gedacht werden können. Er blickt weder auf sie, noch sie nach ihm. Der emporgerichtete, verschwimmend süße Blick der Göttin, sowie die ein scheinbar

gleiches Entzücken bekundende Augenbewegung des kleinen Fuhrmanns bei den Delphinen, sind nicht als Lauschen aufzufassen, sondern ähneln in dieser Eigenthümlichkeit anderen Werken Raphaels aus derselben Periode. Man vergleiche den süß emporgehobenen Blick der Madonna Alba oder den des einen Engels zu Füßen der sixtinischen Madonna. Aber angenommen, Raphael habe ausdrücken wollen, Gesang töne aus dem einen in das andere Gemälde herüber: wie hätte er da, fast zwischen Galatea und Polyphem, den Triton malen können, der so kräftig in seine Muschel bläst, daß das von ihm ausgehende Getöse alles Lauschen auf Gesang unmöglich machen müßte?

Ich komme bei so widerstrebenden Deutungsversuchen auf den Gedanken zurück, der bereits bei Dürers „Großem Satyr" Dienste geleistet hat.

Von Brunn ist zuerst darauf hingewiesen worden, daß die spätere römische Kunst mythologische Gestalten manchmal in nur scheinbarer Handlung zusammenstelle: es sehe aus, als ob etwas vorgehe, aber es ereigne sich nichts. Nehmen wir diese Möglichkeit auch bei unserem Gemälde an. Raphaels Göttin und ihre Umgebung könnten, so betrachtet, nichts als eine Anzahl scheinbar zu lebhafter Handlung vereinigter, trotzdem jedoch nur ornamental gedachter Gestalten sein, die eine Stimmung charakterisiren sollen. So erklärte Burkhardt schon (Cicerone II, 678) die Composition. Dargestellt sei „das Erwachen der Liebe in seiner vollen Majestät. Die Fürstin des Meeres ist lauter wonnige Sehnsucht; umspielt von Amorinen, umgeben von Nymphen und Tritonen, welche die Macht der Liebe schon vereinigt hat, schwebt sie auf ihrer Muschel über die ruhige Fluth." Ob Venus oder Galatea wäre da gleichgültig. Vasari beschreibt in seinen Ragionamenti eines der Deckengemälde im Palazzo Vecchio zu Florenz. Da werden Venus, Galatea, Leukothea und Amphitrite zusammen genannt. Alles ist in lebhaftester Bewegung. Seeungeheuer jeder Form wimmeln durcheinander: nichts aber geschieht an sich. Jenen Schleier,

den Philostrat als Attribut der Galatea beschreibt, sehen wir hier über Venus flattern, während auf einem Gemälde Caracci's im Palaste Farnese zu Rom Galatea in den Armen Tritons wieder den Schleier so über sich fliegen läßt. Auch in der Farnesina wäre es Raphael vielleicht gleichgültig gewesen, ob Venus oder Galatea mit den Delphinen dahinfuhr oder ob man bei der Betrachtung seines Werkes sogar an beide dachte.

Ich würde mich nicht sträuben diese Meinung anzunehmen, stände ihr nicht ein Doppeltes entgegen.

Das Eine, daß wir in der Loggia nebenan die Illustration des Apulejus haben: ist es da nicht natürlich, eine der Scenen des Märchens, die sich so genau wiedererkennen läßt, auch in unserem Gemälde zu erblicken? Und sodann ein Anderes: die in der Muschel dahinfahrende Göttin kann Galatea nicht sein, weil wir geradezu genöthigt sind, in jener anderen Nymphe vielmehr, die, vorn links, in den Armen des Triton eine so coquette Haltung bewahrt, Galatea zu sehen.

Die Renaissance hat sich in manchen Fällen nicht damit begnügt, die dem Alterthum entnommenen Mythen zu reproduciren, sondern hat sie weiter gebildet. Die Tritonen des Alterthums lebten als reale Geschöpfe im Glauben des Cinquecento wieder auf. Burkhardt (Renaissance 3. Aufl. II, 292) wiederholt Poggio's Erzählung vom Triton, der an der dalmatinischen Küste Frauen und Kinder raubte. Fünf Waschfrauen hätten ihn dann todtgeschlagen. Sein hölzernes Modell werde in Ferrara gezeigt. Niemand zweifelte wohl daran, so wenig wie an dem Märchen gezweifelt wurde, daß tief im Aetna die Werkstätte der Cyklopen sei. Wenn Castiglione also in zwei seiner lateinischen Elegien (Cortigiano Ed. 1733. S. 347) die Gefahren beschreibt, denen junge Mädchen ausgesetzt seien, die am Meere einsame Spaziergänge machten, so ging er von dem aus was damals nicht für unmöglich gehalten wurde. Er malt aus, was den Opfern der struppigen Ungeheuer auf dem Meere dann bevorstehe. Man könnte denken,

Raphael habe in Anlehnung an diese Verse seines Freundes, denen übrigens kein dichterischer Werth eigen ist, die Gruppe vorn links in sein Gemälde hineingebracht.

Aber das würde immer noch unerklärt lassen, warum wir die Nymphe in den Armen des Triton so wenig Furcht zeigen sehen. Hierfür ist die Richtung von Wichtigkeit, in der bereits in antiken Zeiten der Galateamythus sich fortentwickelt zu haben scheint.

Das Loos der schönen Nymphe ist nicht nur, von ungestümen Liebhabern verfolgt zu werden, sondern auch zugleich sie zur Jagd auf sich anzureizen. In einem seiner Hochzeitsgedichte (Carmen XI) beschreibt Sidonius Apollinaris das Innere eines Tempels, welchen Vulcan selbst mit Bildwerken ausgeschmückt habe. Ein Triton wird geschildert, der auf seinem gewölbten Rücken heißen Herzens Dione durch die kühlen Wellen trägt. Aber Galatea drängt sich auf ihrem Muschelwagen heran, fährt dem Triton mit festem Daumen in die Schuppen und nickt ihm Gewährung aller Wünsche zu. Das Ungethüm fängt Feuer. Hellauflachend schlägt es mit dem fischigen Schweife nach ihr, als ob sie schon die Seine sei, und hinterher stürmt die Schaar der Amoren; einer auf einem Delphine reitend, den er mit Rosenketten zügelt; der andere auf einem grünen Seekalbe hängend, das er an beiden Hörnern gepackt hat; der dritte mit den ausglitschenden Sohlen stehend auf dem Rücken eines Seethieres, während er zugleich Flügel an den Füßen hat.

Diese Anschauungen verband auch das Cinquecento mit Galatea. Ihnen entsprang eine Ode des Pontanus, die Raphael wohl gekannt zu haben scheint als er die Farnesina ausmalte und deren Anfang mit der Beschreibung des Philostratus fast die gleichen Worte hat.

Spielerisch neckt Galatea sich mit dem Meere,
Wirft ihre nackten Glieder hinüber, herüber,
Und es strömen die Wellen von fern dem sanften
Busen entgegen.

Da in der weiten Höhle regt Polyphem sich,
Hebt sich empor und schaut! Und die Ziegenheerde
Läßt er allein: zum Ufer springend stürzt er
Sich in die Brandung.

Schlägt in die Fluthen ein die nervigen Arme,
Bricht mit dem struppigen Haupt quer durch die Wogen,
Vorwärts strebend wälzt er sich wie eine Schlange
Ueber das Gras hin.

Doch Galatea, ihm vor, fühlt, daß er ihr nach will,
Pfeilschnell eilt sie dahin, doch nicht zu flüchtig:
Zögernd manchmal lockt sie ihn, aber zugleich doch
Schreit sie um Hilfe.

Und nun! Alle die Götter, hierher, dorther,
Eilen herbei, sie zu retten, doch Polyphem weicht,
Wenn auch müde und durch der Götter Stimme
Rückwärtsgetrieben,

Nicht so leicht von der Nymphe, faßt sie, küßt ihr
Von den rosigen Lippen den Preis des Sieges
Und dann fort! Doch sie mit finsterer Stirne
Taucht in die Tiefe.*)

Pontanus war ein Neapolitaner; Gelehrter, Dichter, Staatsmann; liebenswürdig, fein, unverwüstlich in Laune und Lebenskraft; einer von denen, für die antikes Dasein und Latein zur zweiten Natur geworden waren, als sei er mit Catull und Properz Arm in Arm gegangen. Zu seinen geistreichsten Sachen gehören die „Dialoge", von denen der „Antonio" betitelte 1491 gedruckt worden ist. Pontanus läßt einen Dichter darin auftreten, welcher die Ode zum Besten giebt.

Erklärt ihr Inhalt die Gruppe des Tritons und der Nymphe nicht völlig? Daß Polyphem von Raphael in einen Triton verwandelt wurde, darf nicht auffallen. Schon in der Ode selbst

---

*) Dulce dum ludit Galatea in unda
Et movet nudos agilis lacertos,
Dum latus versat, fluitantque nudae
Aequore mammae,

ja vollzieht sich diese Verwandlung: wie Pholyphem Galatea verfolgt (qualis viridi sub umbra Lubricus anguis) und sie endlich erreicht, scheint er die Gestalt eines Tritonen angenommen zu haben. Die Renaissance nahm sich in dieser Richtung viel heraus. Die Centauren bei der Hochzeit der Lapithen, oder bei der Erziehung des Achill, oder beim Raube der Dejanira, sahen wir mit derselben Freiheit ja in die Gestalt bockbeiniger Satyrn gebracht. Es kam nicht darauf an, gewisse Formen innezuhalten, sondern das zu geben, was malerisch am bequemsten lag.

Somit stellte unser Gemälde den Zug der Venus dar, wie Apulejus ihn im Psychemärchen erzählt und es wäre Galatea mit dem Triton von Raphael hinzugesetzt, um der Composition mehr Leben zu verleihen.

Die Constatirung dieses indifferenten Verhaltens dem antiken Mythus gegenüber ist für die Erklärung der Denkmäler der Renaissance von Wichtigkeit. Abweichende Deutungen eines Kunst-

---

Surgit e vasto Polyphemus antro
Linquit et solas volucer capellas,
Nec mora, et litus petit, et sub altos
Desilit aestus.

Impiger latis secat aequor ulnis,
Frangit attollens caput, et per undas
Labitur, qualis viridi sub umbra
Lubricus anguis.

Illa veloces movet acris artus
Dum peti sentit, simul et sequentem
Incitat latens simul et deorum
Numina clamat.

Illicet divûm chorus hinc et illinc
Fert opem fessae. At Polyphemus ante
Non abit, lassus quidem, et deorum
Voce repulsus.

Quam ferox nymphae tumidis papillis
Injicit dextram, roseoque ab ore
Osculum victor rapit, illa moesta
Delitet amne.

werkes an verschiedenen Stellen verlieren so ihr Bedenkliches und die Widersprüche, in die ein und derselbe Autor sich verwickelt, indem er ein Werk bald so bald so erklärt, fallen mehr seinem Zeitalter als ihm zur Last. Man kritisirte nicht wie wir heute exact auf reinliche Resultate hin. Man suchte das Exacte in ganz Anderem. Man hatte die Situation im Allgemeinen im Auge und legte geringen Werth auf die Namen. In einem Briefe (vom 27. Oct. 1520), in welchem Sebastian del Piombo Michelangelo mittheilt, welche Darstellungen für die Wände der Sala del Costantino im Vatican bestimmt worden seien, nennt er die Schlacht am Ponte Molle „eine Schlacht, in welcher der Kaiser einen gewissen König umbringt" (ammazzò un certo rè). Das hatte Sebastian aus dem Munde des Papstes selbst. Keiner von ihnen beiden vielleicht wußte, daß Maxentius es sei, der hier umkomme, und wer Maxentins sei: ihnen genügte für das Gemälde die Situation, daß ein König siegte und der Gegenkönig dabei im Flusse ertrank. Bekannt ist Raphaels herrliche Darstellung aus dem Psychemärchen: wie Amor von Jupiter getröstet wird, der ihn auf die Wange küßt. Vasari erklärt, Jupiter sei dargestellt, wie er Ganymed küsse. Er übersah die Flügel und den Bogen mit den Pfeilen, die Amor doch genugsam und auf den ersten Blick kennzeichneten: die Hauptsache war für ihn, daß Amor geküßt wurde, und die Umtaufe in Ganymed war fertig. Vasari nahm leicht, was Jedermann zu seinen Zeiten leicht nahm.

Er ging nicht sorgsamer bei Bestimmung der chronologischen Daten zu Werke. Die Entstehung der Galatea setzt er kurz vor Beendigung der Wandmalereien Raphaels in Santa Maria della Pace. Nehmen wir nun an, diese seien um 1511 oder 1512 fertig geworden, eine Rechnung, die wiederum nur auf Vasari's Angaben beruht, so ergäben sich für die Galatea allerdings dieselben Jahre. Und demzufolge wäre dann auch jener datumlose Brief Raphaels an Castiglione, in dem die Galatea erwähnt wird, um diese Zeit etwa geschrieben worden. Allein die Malereien in Santa Maria

della Pace sind vielmehr in Raphaels letzte Zeiten zu setzen, und es käme für die Galatea dann, wenn wir für sie die gleiche Zeit annehmen wollen, dasselbe spätere Datum heraus, ohne daß Vasari sich hier sogar nun widerspräche. Den Brief aber können wir setzen in welches Jahr wir wollen. Die darin erwähnten Vitruvstudien und was damit zusammenhängt, deuten gleichfalls auf Raphaels letzte Zeiten.

Bei dieser Rechnung fällt nachträglich allerdings ein Argument zusammen, das von Haus, dem ersten, der in der Göttin des Galateabildes Venus erkannte, zu Gunsten dieser Annahme producirt, und das früher (L. M. 4te Aufl.) auch von mir angenommen worden war. In einem bereits 1512 gedruckten lateinischen Lobgedichte auf die Farnesina nämlich wird eine Venus beschrieben und diese Stelle war auf Raphaels Galatea bezogen worden. Wir müssen nun jedoch annehmen, daß dem Dichter von 1512 eine andere Malerei vor Augen stand, die entweder später verschwunden ist oder die vielleicht nie da war. Denn man beschrieb damals auch Dinge, die nicht vorhanden waren. Vasari sieht z. B. auf Raphaels Parnaß in der Camera della Segnatura in der Luft flatternde Amoren, die niemals ausgeführt worden sind. Sie finden sich auf Marc Antons Stich, dieser aber ist nach einer früheren Skizze Raphaels, die später aufgegeben wurde, entstanden. Ebenso spricht Giovio von einer Auferstehung Christi in der Stanza del Eliodoro: er meinte wahrscheinlich die Befreiung Petri, die dort gemalt worden ist. Beide Darstellungen haben das Gemeinsame, daß Soldaten aus dem Schlafe herausgeschreckt plötzlich emporfahren und vom übernatürlichen Lichtglanze zurückgeworfen sich gegen die Erscheinung zu schützen suchen, und bei Giovio herrschte so sehr die Empfindung, dies sei das einzige Kennzeichen der Auferstehung, daß er für überflüssig hielt, genauer nachzusehen, ob nicht etwa ein anderes Ereignis unter dieser Begleitung dargestellt worden sei. Vasari's Widersprüche in der Deutung der Galatea zeigen, daß er auch diesem

die als Hauptsache nur zu erkennen geben, daß es dem, welcher diese Buchstaben mehr malte als schrieb, eine gewisse Mühe machte, sie zu schreiben. Kaum anzunehmen, daß deren aus irgend einem Versteck noch mehr ans Licht kämen. Die Raphael angehenden Actenstücke: Contracte, Quittungen und dergleichen, sind meist inhaltlos. Erwähnt finden wir ihn in der gedruckten gleichzeitigen Literatur so gut wie nicht. Und trotzdem steht Raphaels Entwicklung klar vor uns. Denn neben etwa 300 Gemälden, welche von ihm herrühren oder ihm zugeschrieben werden, sind mehr als 600 Zeichnungen seiner Hand erhalten geblieben. Mögen auch von beiden noch eine Menge ihm nicht zugehörige ausgeschieden werden, so wird der Rest immer ansehnlich genug bleiben. Diese Werke bilden Raphaels Biographie.

In keiner Epoche des letzten Jahrtausends ist die Empfänglichkeit für die Werke bildender Kunst und auch die künstlerische Schöpferkraft bei den europäischen Völkern so groß gewesen wie im 15. Jahrhundert, oder, da es sich hier in erster Linie um Italien handelt, im Quattrocento.

Ohne eine in der Weise der heutigen Welt concentrirte Kritik wurde über die Künstler ein zutreffendes Urtheil gefällt und weitergetragen. Der dauernde Besitz oder die zeitweise Berufung großer Meister war Ehrensache für Städte und Fürsten. Ziehen wir in Betracht was Italien an Kunstwerken aus der Zeit des Quattrocento verloren hat und fortwährend weiter verliert, so erscheint die Masse des Verbleibenden noch ungeheuer neben der breit genug hervortretenden Production späterer Jahrhunderte. Die letzte Blüthe dieser Thätigkeit erblicken wir in Raphaels anfänglichen Werken. Er ist für Italien der letzte Repräsentant des unabhängigen, unschuldigen, in sich beschlossenen Daseins, das die Künstler des Quattrocento dort führten, wie in Deutschland Dürer der letzte Vertreter des Deutschen Quattrocento gewesen ist.

Die Zeiten der Reformation, die Raphael mit seinen letzten Werken eben noch berührt, und die darauf folgenden des dreißigjährigen Krieges (der ja nur einen Theil Deutschlands verwüstete und das übrige Europa ungestört ließ) haben den Künstlern großartigere Aufgaben gestellt als das Quattrocento, ihnen nicht aber die von Herz zu Herz gehende Dankbarkeit bewiesen, die ein Zeichen der älteren Zeit war. In ihr stand man sich persönlich näher und auch die Werke standen dem Volke näher. Der Reiz des Kolossalen, Massenhaften, Ueberladenen wurde im Quattrocento nicht bedurft. Man suchte kleine Räume behaglich zu schmücken und auch großen Palästen und Kirchen war trotz ihrer Weite dies Beschränkte eigenthümlich, so daß menschliches Maß immerhin den Maßstab der Architektur abgab. Man hatte noch nicht das Gefühl, die eigene Würde dadurch zu erhöhen, daß man Häuser für sie baute die eher für Riesen gepaßt hätten. Ueberall in Europa begegnen wir dieser Begnügsamkeit und selbst wo die ausgesprochene Absicht gehegt wurde, gewöhnliches Maß zu überschreiten, sind die Elemente mit denen man dies zu erreichen sucht, von bescheidenem Umfange. Die Malerei behält immer eine gewisse Neigung in die Miniatur, die Bildhauerei in die Goldschmiedekunst zurückzufallen. Der kleinste Raum sollte ausgenutzt werden und Winkel und enge Stübchen werden mit kostbaren Ornamenten erfüllt. Das Schmale, Niedrige der Häuser suchen die Architekten durch die unendliche Sorgfalt zu heben, mit der sie bei ihrer Behandlung zu Werke gingen.

Aeußerst günstig lagen die Verhältnisse damals in Italien. Italien war noch immer Centrum der Welt. Es vermittelte zwischen dem Orient und Occident. Sein Boden war durch tausendjährige Cultur völlig durchgearbeitet. Italien war reicher als die anderen Länder. Alle anderen europäischen Flotten zusammengenommen kamen nicht auf einzig gegen die venetianische. Italien allein hatte eine unmittelbar an die antike Kunst anknüpfende nationale Kunst. Es allein damals (im Gegensatze zu

Griechenland und Kleinasien, wo heute die ergiebigsten Ausgrabungen stattfinden) war die Fundstätte antiker Kostbarkeiten jeder Gattung. Bemalte Vasen, Münzen, Gemmen, Schmucksachen, Waffen, Sculpturen gab der Boden her, dem diese Schätze als verborgen liegendes Eigenthum entnommen wurden. Aeltere Generationen schienen sie vergraben zu haben, damit spätere sie benutzten. Dieser Boden war einst der Schauplatz der großen Römerthaten gewesen und trug noch das uralte heilige Rom wie eine Stätte, an der der Himmel gleichsam die Erde berührte, und wohin, wie das Sprichwort sagt, alle Wege führten. Italien war getheilt in eine Menge Herrschaften jeder Art, die, einander nach innen oft entgegenstehend, nach außen durch die Gleichartigkeit des Volkscharakters und die gleiche Sprache ein geschlossenes Ganze bildeten. Ueber den verschiedenen Dialekten waltete die Sprache Dante's und Petrarcha's als der anerkannte vornehmste Ausdruck nationaler Gedanken, und über dieser Sprache wieder die lateinische, welche als eine zweite Muttersprache gesprochen und geschrieben wurde. In ihr hatten die Italiener die Philosophie und sogar die Dichtkunst der antiken Welt erneuert und ein allgemeines Publicum geschaffen, das die nationale geistige Production herausforderte. Aus einem Gemisch adliger und bürgerlicher, geistlicher und weltlicher Elemente bestehend, die ungezwungen miteinander verkehrten und dem Fremden den Anblick einer gleichmäßigen, hochstehenden Bevölkerung boten, etwa wie England bis auf die jüngste Zeit dem übrigen Europa gegenüber sich zeigte, sah dies italiänische Publicum auf Franzosen, Deutsche und Spanier als auf Barbaren herab, wie in antiken Zeiten die Griechen empfunden hatten.

Auf italiänischem Boden hatten sich die modernen Städte zuerst entwickelt. Ein frisches Ausschlagen der alten gesund gebliebenen Wurzeln. Das römische Reich war beim Abschlusse seiner weltumfassenden Gestaltung doch nicht mehr als ein ungeheures Agglomerat von Städten gewesen: Völker die nicht in

Städten wohnten, hat es sich nie zu assimiliren vermocht. Als die Verbindung endlich dann doch wieder aus den Fugen ging, kehrte Italien zu der Verfassung zurück, in der es vor Remus und Romulus sich befunden hatte. Ein Zustand, der trotz Königreich und Deputirtenkammer selbst heute noch zu herrschen scheint. Immer noch halten in Italien die Bürger der großen und kleinen Städte als conservatives Element den öffentlichen Zustand aufrecht. Dieses städtische Wesen stand in voller Blüthe als Raphael emporkam: die Halbinsel scheint in den Zeiten seiner Geburt von unzähligen städtischen Gemeinwesen jeder Größe bedeckt, deren angelegentliche Sorge nur die war, einander in künstlerischem Schmucke zuvorzuthun. Ueberall erwünscht und wohl empfangen sehen wir die Künstler damals von Stadt zu Stadt gehen und in ihrer Thätigkeit ein Abbild dessen darbieten, was ihnen selber, im engsten Sinne persönlich genommen, gerade erfreulich und bequem war. Schon Ghiberti, zu Anfang des Jahrhunderts spricht aus, das wahre Vaterland des Künstlers sei da, wo er am besten verstanden werde. Verstanden aber werden die verschiedensten Talente dicht nebeneinander. Lust und Unlust, Neigung und Abneigung, Gunst oder Ungunst äußerer Verhältnisse greifen fördernd oder retardirend ein, und es besteht das gesammte damalige Kunstleben gleichsam aus den ineinander verflochtenen Schicksalen einer angesehenen, in vielen Generationen blühenden Familie, die durch ausgebreitete Verwandtschaften in alle Verhältnisse eindringt. Die großartigen Lebensläufe Michelangelo's, Lionardo's, Benvenuto Cellini's sind heute bekannt: das Quattrocento gab zu so glänzendem Hervortreten keine Gelegenheit, aber man betrachte Ghiberti, Brunellesco, Donatello, oder Fiesole näher und gewahre den tiefgehenden Einfluß den sie gewinnen, das Terrain das sie beherrschen, und die Freiheit mit der sie sich bewegen. Jeder gab sich unbefangen wie er war und wurde so beurtheilt. Es stand dem talentbegabten Individuum in jeder Weise frei, das allerdings sehr einfache Leben aus dem

Antriebe der innersten Neigungen zu formen. Höchstens die Kirche, aber auch diese nur mit leisen Fingern, tastete das geistige Dasein des Einzelnen an. Keine Litteratur beeinflußte ihn, der wir heute unterthan sind. Kein Schimmer der kritischen Begabung, die heute Jedem als furchtbares Geschenk der Vorsehung mitgegeben wird. Als ein heiterer Spielraum that sich die Welt den Menschen auf und ihr Leben hat für unsern Blick oft etwas von einem Spiele. Ein kindliches sich Zu- oder Abwenden findet statt, kindliche Freude an den Dingen beobachten wir und selbst die aufflammenden oder sich beruhigenden Leidenschaften mit Lüge, Mord und Grausamkeit erscheinen oft als ob nur böse Kinder sie hegten.

All das aber war möglich weil der Grund des öffentlichen Lebens, auf dem dieser Garten erblühte, so fest zu sein schien, daß fundamentale Erschütterungen wie wir sie heute erlebt haben und fürchten, undenkbare Unmöglichkeiten gewesen wären. Was wir den „allgemeinen Zustand" nennen, war in jenen Zeiten ein sicheres Element. Man bewegte sich darin mit derselben Zuversicht, mit der der am Meere wohnende Fischer oder der Seemann im Schiffe die ungeheure Fluth als etwas Ewiges betrachten, das nicht fortgedacht werden könne. Wir sehen im Italien des Quattrocento das Gefühl herrschen, so wie die Dinge jetzt sich darböten, seien sie gewesen und würden sie sein. Selbst Savonarola, der eine umfassende sociale Umwälzung bewirken wollte, stand fest auf dem alten florentinischen Wesen, und was er und seine Zeitgenossen als Umgestaltungen des öffentlichen Lebens ansahen, trägt mit heute verglichen den Anschein gemäßigter Wünsche. Nirgends aber faßte Jemand die Idee, die Welt gänzlich anders wieder aufzubauen. Florenz sollte immer Florenz, Venedig Venedig, Rom Rom bleiben. Die Kirchen und Paläste, die da entständen, sollten womöglich für die Ewigkeit gegründet sein. Dieser Geist des Beharrens, der Zuversicht und Zufriedenheit macht das Quattrocento zu einem so freund-

lichen Ruhepunkt für die historische Betrachtung. Er war der herrschende noch in den Zeiten als Raphael gelernt und selbstständig zu arbeiten begonnen hat. Erst als er 1507 Rom betreten hatte, gewann das neue Jahrhundert Macht über ihn. —

Unter den Fürsten des italiänischen Quattrocento nimmt Federigo von Montefeltro, Herzog von Urbino, eine ausgezeichnete Stellung ein. Berühmt machen ihn in unsern Augen zwar nicht mehr die Kriege, die er als Anführer gemietheter Truppen erfolgreich geführt hat, immer aber noch die Art, wie er die in vielen Kämpfen erworbenen Reichthümer benutzte: in Urbino wurde ein Palast gebaut und eine Bibliothek (natürlich von Handschriften) darin angelegt.

Urbino war zu Raphaels Zeiten das was es heute noch ist, ein in gebirgiger Gegend fern von den großen Heerstraßen gelegenes Städtchen. Befestigt und abgeschlossen wie alle Städte damals. Rings, soweit das Auge ging, muß das Auge der Bewohner auf Wäldern geruht haben. In diesen östlichen Theilen Italiens herrschte nicht das bewegte Leben wie westlich, über die Apenninen hinüber, wo die vielfachen Wege von Mailand über Florenz nach Rom und Neapel führten.

Und in Urbino nun sollte ein prächtiger Palast gebaut werden. Ein Zufluß von neuen Menschen und neuen Anschauungen muß das kleine Nest aufgerührt haben. Da waren zunächst durch ungeheure Substructionen ein paar Hügel zu verbinden, nur um den Baugrund zu gewinnen. Dann kamen Jahr aus Jahr ein von allen Theilen Italiens die Architekten und Werkleute, die Maler, Bildhauer, Kunsttischler und andere Handwerker für die innere und äußere Decoration. Welche Kunst wurde da nicht allein für die marmornen Thüreinfassungen und mächtigen Kamine aufgewandt.*) Da langten allmälig

*) Was heute in dieser Richtung in und am Palaste noch übrig ist, finden wir in F. Arnolds Werke.

die gewirkten Teppiche (mit den Trojanischen Thaten darauf), die Möbel und die ausgemalten Bücher an. Und zuletzt, als der Bau vollendet dastand, kamen dann die Feste an die Reihe, an denen Jedermann damals Theil hatte. All dies Treiben muß auf die Gedanken der Einwohner Urbino's einen starken Eindruck gemacht haben.

Vielleicht war der Palastbau die Ursache, daß Raphaels Vater sich der Malerei zuwandte. Jedenfalls gab er den Anstoß zu dem Gedichte von vielen Tausend Versen, in denen Giovanni Santi die Thaten seines Herrn und den Ruhm Italiens als deren Hintergrund zu verherrlichen beschloß. Giovanni's Gedicht ist heute im Besitz der Vaticanischen Bibliothek. Der Herzog war schon todt als das langathmige Werk zum Abschlusse kam, und der Meister, selber dicht vor dem eigenen Ende, konnte seine Verse nur Federigo's Sohne und Nachfolger Guidobaldo überreichen.

In der Vorrede zu diesem Gedichte, das bis jetzt nur in einigen Bruchstücken gedruckt worden ist, spricht Giovanni Santi von sich und seinen Schicksalen: dies ist eins der vornehmsten Actenstücke, aus dem wir Raphaels Familie kennen lernen.

Die Santi waren auf Sparsamkeit angewiesen, aber nicht arm. Die beiden (später zu einem einzigen vereinigten) Häuschen, in denen sie wohnten, stehen, heute durch eine Inschrift ausgezeichnet, in der engen Straße noch aufrecht. Eine Madonna mit dem Kinde, die Giovanni darin auf die Wand malte, wird als ein Abbild des kleinen Raphael auf dem Schoße seiner Mutter Magia verehrt, ein Cultus, dem selbst harte neuere Kritiker sich nicht zu entziehen vermögen. Früher wurde geglaubt, das Gemälde rühre von Raphael selbst her, der als Kind sich hier zuerst versucht hätte.

Giovanni erzählt auch, wie er zur Kunst gekommen sei. Die Bewirthschaftung des kleinen Gutes, das die Familie besaß, brachte deren Unterhalt nicht mehr auf. Ein Brand im Hause

hatte Schaden gethan. Schon im reiferen Alter entschloß er sich jetzt, Maler zu werden, weil er Gewinn von dem neuergriffenen Gewerbe erwartete, der auch nicht ausblieb. Zahlreiche Werke sind von ihm in Urbino und der Nachbarschaft geschaffen worden, von denen Vieles erhalten ist. Aus einem kurz nach Giovanni's Tode geschriebenen Briefe der Herzogin lernen wir ihn als einen bei Hofe geschätzten Portraitmaler kennen. Ich würde auch heute so urtheilen. Das in Berlin vorhandene große Gemälde zeigt neben den darauf befindlichen wenig anziehenden Heiligenfiguren die Stifter des Werkes: offenbar sind diese der beste und lebendigste Theil der Arbeit. Als Schöpfer idealer Werke wird Giovanni wohl überschätzt. Nachdem ihm von Vasari in der ersten Auflage seines Werkes das Attribut „untermittelmäßig" ertheilt, und dieses harte Urtheil in der zweiten dann nur wenig gemildert worden war, hat der Meister heute dagegen warme Freunde gefunden. Ich kenne nichts von ihm, das mehr als gewissenhafte Nachahmung vorhandener Werke verriethe. Er hatte jedoch eine hohe Meinung von seiner Kunst und spricht in seinem Gedichte von mehreren gleichzeitigen Malern mit Kenntniß und Verehrung, von denen Melozzo da Forlì und Mantegna ihm befreundet gewesen sein könnten. Mir scheint, hätte die Malerei Giovanni's Geiste in vollem Umfange das Mittel geboten, seinem Triebe zum Idealen gerecht zu werden, so hätte er sich vielleicht nicht in solchem Umfange der Dichtkunst zugewandt. Sein Gedicht war ein beruhigendes Werk. Wir sehen einen mit Arbeit und Familienlast geplagten Mann im Zusammenschmieden unendlicher Verse Genugthuung finden, in denen er die mannigfaltigen Thaten seines Herrn besingt. Ein inneres Bedürfniß von Stille und Sammlung und Vergessen des Alltäglichen spricht uns aus dieser Thätigkeit an. Es wird in einigen seiner Verse als Gegenstand seiner besonderen Sehnsucht angedeutet. Giovanni kann noch kein alter Mann gewesen sein als er starb.

Raphael mag als Kind den Vater manchen Tag in sich versunken über diesem Gedichte haben sitzen sehen. Ich hätte auf dem Parnaß in der Camera della Segnatura gern eine der Dichtergestalten auf Giovanni Santi gedeutet, dem sein Sohn so im Geheimen etwa ein Denkmal geschaffen hätte, allein es wollte keine Figur dafür passend erscheinen.

Giovanni's erste Frau Magia, aus der Familie Ciarla, Raphaels Mutter, starb früh. Auch ihre anderen Kinder starben. Giovanni verheirathete sich nach kurzer Zeit zum zweitenmale mit Bernardina Parte. Diese gebar nach seinem Tode erst ihr einziges Kind, eine Tochter Elisabetta. Magia hatte einen Bruder, Simone Ciarla, welcher Geistlicher war und Raphael später besonders nahe stand, während Bartolomeo Santi, Giovanni's eigner Bruder, Raphaels Vormund wurde. Auch gestattete Giovanni's Testament, daß seine Schwester Santa, die mit einem Schneider verheirathet gewesen war, ins Haus zöge. Damit hätten wir die Familie zusammen. Wir wissen auch vom Großvater und Urgroßvater und von den früheren Verhältnissen der Santi's, die zu einer bestimmten Zeit von Colbordolo, einem urbinatischen Castell, nach Urbino gezogen waren.

Die Kenntniß dieser Dinge ist uns seit fünfzig Jahren etwa erst eröffnet worden. Ein urbinatischer Geistlicher, Pungileoni, durchforschte die städtischen Acten seiner Vaterstadt. Wir wissen nun den Tag, an welchem Giovanni seine letzten Verfügungen traf (den 27. Juli 1494), und kennen seinen Todestag (den 1. August 1494). Der Geburtstag seines Sohnes findet sich jedoch nicht. Vasari beginnt Raphaels Leben mit einer bis auf die Stunde genauen Geburtsangabe, schließt es aber mit dem Abdrucke der im Pantheon zu Rom vorhandenen Grabschrift Raphaels von Bembo, welche ein anderes Resultat ergiebt. Im Allgemeinen wird dieser Grabschrift heute der Vorzug gegeben. Ihr zufolge ist Raphael den 6. April 1483 geboren worden. Aber auch wenn Vasari mit dem 28. März, dem Charfreitage des-

selben Jahres, Recht hätte, würde der Unterschied von wenigen Tagen gleichgültig sein.*)

Wir wissen nichts von Raphaels Erziehung. Ich lasse jedoch, da dies als die einzige Art erscheint, Licht in die Sache zu bringen, diejenigen Constructionen der ersten Jahre Raphaels nun folgen, die den meisten Einfluß auf die öffentliche Meinung gehabt haben.

Vasari muß hier zuerst das Wort ertheilt werden.

„Geboren, erzählt dieser, wurde Raphael in Urbino, einer in Italien sehr bekannten Stadt, im Jahre 1483 am Charfreitage drei Uhr Nachts, einem Vater Namens Giovanni Santi, nicht sehr ausgezeichneten Maler, einem Manne jedoch von gesundem Verstande und wohl geeignet, seine Kinder auf demjenigen guten Wege vorwärtszubringen, der ihm selbst leider in seiner Jugend nicht gezeigt worden war.

„Und da Giovanni wußte, wie sehr es darauf ankomme, daß die Kinder nicht mit Ammenmilch, sondern mit der der eigenen Mutter genährt werden, so wollte er als Raphael auf die Welt kam — den er bei der Taufe zum guten Vorzeichen mit diesem Namen belegte — da er keine anderen Kinder hatte, wie er deren auch später nicht hatte, daß die eigene Mutter ihn stillte, und daß er in den Jahren des zarteren Alters lieber im eigenen Hause die väterlichen guten Sitten annähme, als in den Häusern der Bauern und gemeinen Leute weniger edle und rohe Sitten und Anschauungen. Und wie er heranwuchs, begann er ihn in der Malerei zu üben, indem er für die Kunst große Neigung und vortreffliche Gaben bei ihm entdeckte; und so dauerte es gar nicht lange, daß Raphael noch als Kind ihm von großem Nutzen war bei vielen Arbeiten, welche Giovanni im Urbinatischen ausführte.

„Zuletzt, da dieser gute und liebevolle Vater erkannte, daß sein Sohn wenig bei ihm lernen konnte, beschloß er ihn zu

*) Vgl. Pipers inhaltreichen Aufsatz in Nr. 208 u. 9 der Augsb. Allg. Ztg. von 1881.

Pietro Perugino zu thun, welcher, wie ihm gesagt wurde, damals unter den Malern den ersten Rang einnahm; deshalb, nachdem er sich nach Perugia auf den Weg gemacht, begann er, da er Pietro dort nicht antraf, um ihn desto bequemer erwarten zu können, in San Francesco Einiges zu malen. Nachdem Pietro jedoch von Rom zurückgekehrt war, schloß Giovanni, der ein wohlgesitteter und edler Mann war, Freundschaft mit ihm; und als ihm der richtige Moment gekommen zu sein schien, trug er ihm, so gut er es immer vermochte, seinen Wunsch vor. Und so nahm Pietro, der ein sehr gefälliger Mann und Freund geistig bedeutender Personen war, Raphael an; weshalb Giovanni ganz glücklich nach Urbino zurückkehrte, das Kind nahm und es nicht ohne viele Thränen der Mutter, die es zärtlich liebte, nach Perugia führte; wo Pietro, nachdem er die Art wie Raphael zeichnete, und seine guten Sitten und Manieren gesehen, dasjenige über ihn als Urtheil aussprach, was später die Zeit als volle Wahrheit durch die That erfüllte.

„Es ist ein sehr bekannter Umstand, daß Raphael, indem er die Manier des Pietro Perugino studirte, ihn so genau und in allen Dingen copirte, daß seine Nachahmungen sich neben den Originalen des Meisters nicht herauserkennen ließen und daß man zwischen seinen Arbeiten und denen Pietro's sicher nicht zu unterscheiden vermochte, wie auch ganz offenbar einige Figuren in San Francesco zu Perugia beweisen, welche er dort auf einem Oelgemälde für Maddalena degli Oddi arbeitete. Diese sind: eine Heilige Jungfrau, welche gen Himmel gefahren ist, und Jesus Christus, welcher sie krönt; und unten, um das Grabmal herum, sind die zwölf Apostel, welche die himmlische Herrlichkeit betrachten, und zu Füßen des Gemäldes sind auf einer Predella in kleinen Figuren drei Compositionen vertheilt: die Verkündigung Mariä, wie die Magier Christus anbeten, und wie er im Tempel in Simeons Arme gelegt wird, ein Werk, welches sicherlich mit der äußersten Sorgfalt gemacht worden ist; und wer

nicht auf Erkennung der Manieren eingeübt wäre, würde sicher glauben, es sei von der Hand Pietro's, während es ohne Zweifel von der Hand Raphaels ist."

Dies die Uebersetzung der betreffenden Theile der Biographie. In der des Perugino wird von Vasari sogar erzählt, Giovanni Santi und sein Sohn Raphael hätten viele Jahre in Gemeinschaft mit Pietro Perugino gemalt. Wenn dies in Raphaels Lebensbeschreibung fortblieb, so geschah es offenbar nicht deshalb weil Vasari sich damit selbst corrigiren wollte, sondern weil ihm solche Einzelheiten gleichgültig waren. Persönlich bekannt konnten Giovanni Santi und Perugino immerhin gewesen sein, von einer Thätigkeit Giovanni Santi's in Perugia aber ist dort nichts sichtbar. Alles über Raphaels Mutter und das Familienleben von Vasari Erzählte ist freie Phantasie. Giovanni Santi hatte mehr Kinder. Die Mutter starb als Raphael acht Jahre alt war und Giovanni verheirathete sich wieder. Raphael hätte von seinem Vater also im elften Jahre bereits nach Perugia gebracht werden müssen, was sehr früh gewesen wäre.

Man pflegt heute, auch wenn man Vasari's Arbeit nicht so radical bei Seite wirft, wie sie meiner Ansicht nach verdient, doch überall, wo andere Nachrichten ihr widersprechen, von ihr abzusehen. Bis auf Pungileoni war sie jedoch unbestritten Grundlage aller Lebensbeschreibungen Raphaels.

Pungileoni veröffentlichte Raphaels Biographie unter dem Titel Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino, 1829 in Urbino gedruckt, während sein Elogio storico di Giovanni Santi bereits 1822 erschienen war.

Raphael wird Pungileoni zufolge den 26. (sic) März 1483 geboren und empfängt den ersten Schulunterricht bei Francesco Venturini. Bitterer Schmerz erfüllt das Kind, als am 7. October 1491 seine Mutter Magia stirbt. Wenige Monate später kommt eine Stiefmutter ins Haus, welche den Kleinen nicht mit mütterlicher Liebe behandelt und seine Trauer nicht zu besänftigen weiß. Er

beginnt unter der Leitung seines Vaters zu zeichnen und malt selbst jene obenerwähnte Madonna auf die Wand des väterlichen Hauses, die heute als eine Arbeit seines Vaters verehrt wird: für Pungileoni ein sicheres Werk, während über zwei andere Gemälde aus jener Zeit, heilige Familien, noch gestritten werde. Eine ziemliche Reihe anderer Arbeiten, welche zu Pungileoni's Zeiten Anspruch darauf erhoben, von Raphaels Kinderhänden gemalt zu sein, finden wir weiter aufgeführt. In Forano bewundert Raphael damals eine Madonna Fiesole's, in der Kirche von Val-di-Sasso, bei Fabriano, ein Gemälde des Gentile von Fabriano. An anderen Stellen studirt er andere Werke unter der Leitung seines Vaters, bis dieser von plötzlicher Krankheit ergriffen hinweggenommen wird.

Jetzt beginnen die Ränke der Stiefmutter, die, dem Testamente entgegen, das Haus verläßt und von den Vormündern Raphaels trotzdem Unterhalt fordert. Es kommt zum Proceß. Die Familie Santi hat Bernardina ihre Mitgift wieder erstattet, während diese selbst verpflichtet wird, in das Haus des verstorbenen Giovanni zurückzukehren. Raphael arbeitet während dieser Zeit unter Luca Signorelli: ein Gemälde der Galerie Fesch scheint seine von Signorelli geführte Hand erkennen zu lassen. Zwei andere heilige Familien dieser Zeit zeigen uns Raphael mehr auf sich allein angewiesen, während vielleicht an den Einfluß des Timoteo della Vite zu denken wäre.

Signorelli verläßt Urbino und Raphael wird nach langer Wahl der Vormünder Perugino in die Lehre gegeben. Die Manier von Urbino hat bei Raphael damit ihren Abschluß erreicht und die von Perugia beginnt. Unsicher ist, ob Raphael Perugino bereits bei der Himmelfahrt Christi, die dieser für die Benedictiner zu Perugia malte, unterstützte. Bald aber übertrifft Raphael seinen Meister. Das erste Werk, in dem dies hervortritt, ist eine gemeinschaftlich gearbeitete Anbetung der Könige, in Rom. Es folgt die von Raphael in Spoleto für

die Familie Ancajani gemalte Anbetung, doch bezweifelt Pungileoni deren Authenticität. Zwei Jahre war Raphael in Perugia so beschäftigt als ihn ein Proceß mit der Stiefmutter nach Urbino zu reisen nöthigt. Nach Erlaß des Urtheils kehrt er zu Perugino zurück, der ihn auf seiner Auferstehung Christi als schlafenden Soldaten portraitirt.

Es folgen Werke, welche Raphael theils mit seinem Meister, theils selbständig bereits in Perugia damals arbeitet. Die im Vatican befindliche Krönung der Maria ist ganz von seiner Hand, auch die Madonna mit Heiligen für S. Fiorenzo, die nach England ging, gehört in diese Zeit. 1499 verlangt erneutes Processiren mit der Stiefmutter abermals seine Anwesenheit in Urbino. Ein Vergleich kommt zu Stande. Im Mai 1500 dagegen, wo Geld an Bernardina zur Auszahlung gelangt, ist Raphael bereits in Città di Castello, wohin er berufen wird weil man Werke von ihm dort zu besitzen wünschte. Hier beginnt er mit der Krönung des H. Niccolo von Tolentino. Es folgen das Crucifix in San Domenico, die Kirchenfahne in Santa Trinità, Zeichnungen zu Basreliefs in der Domkuppel und zu den Schnitzereien an Chorbänken.

Während dieser Zeit steht Raphaels Vaterstadt in der Gewalt Cesare Borgia's. Nach Aufhören der Occupation kehrt Raphael zurück und arbeitet für den wiedereingesetzten Herzog einen H. Georg zu Pferde, zwei kleine Madonnen und einen Christus im Garten. Timoteo della Vite unterstützt ihn dabei mit Rathschlägen. Dann beschließt Raphael nach Florenz zu gehen. Man weiß nicht, wie lange er dort bleibt: verschiedene Aufträge rufen ihn nach Hause zurück. Auf dem Rückwege findet er seinen alten Meister Perugino in Città della Pieve mit einem Frescogemälde beschäftigt, auf dem er, ihm zu Gefallen, eine Madonna ausführt. Dann endlich beginnt in Città di Castello die Arbeit am Sposalizio.

Es gehört einige Ueberwindung dazu, dies Gewebe einfach

zu Boden zu reißen. Ich habe soviel Einzelheiten mitgetheilt, weil sie erkennen lassen, welche Conjecturen Späterer heute noch auf Pungileoni's Gedanken zurückgehen. Auch bei den wenigen Punkten seiner Erzählung, denen thatsächliche Unterlage nicht zu fehlen scheint, weil sie sich auf vorhandene Actenstücke beziehen, täuscht Pungileoni sich. Alles die Charakteristik der Personen Betreffende ist Erfindung. Ueber das Betragen und Benehmen der Stiefmutter und den Charakter des Vormundes wissen wir nichts. Erfunden sind die Reisen, welche Raphael unternommen haben soll.*) Und was die Arbeiten anlangt, so beruht das Meiste auf Weiterverfolgung grundloser Traditionen. —

Ehe wir nun zu Passavant übergehen, ist Rumohrs Darstellung zu beachten, dessen „Leben Raphaels", als dritter Theil der „Italienischen Forschungen", 1831 herausgekommen ist.

Rumohr geht nur von persönlichen Erfahrungen aus und kümmert sich kaum um Vasari und Pungileoni. Das Jahr 1500, als das des Ueberganges Raphaels von Urbino nach Perugia, ergiebt sich ihm nur aus allgemeinen Beobachtungen. Rumohr spricht meistentheils in hypothetischen Wendungen. Seine Arbeit ist eben deshalb von so hoher Bedeutung, weil ein Kenner von Rang zum erstenmale die Construction der Entwicklung Raphaels in völliger Unabhängigkeit vom literarischen Materiale unternimmt, und der Einfluß des Buches ist durch die auf die Darstellung verwendete Sorgfalt ein immer noch gesicherter. Er war nur eine Zeit lang verdunkelt, weil die allzufeine stilistische Ausarbeitung die Lectüre zu einer theilweise mühsamen macht.

Raphael wird, Rumohr zufolge, von seinem Vater unterrichtet. Eine zu Urbino in der Sacristei von S. Andrea befindliche heilige Familie könnte ein Jugendbild von ihm sein; eine, vielleicht eigenhändige Copie desselben Werkes kauft Rumohr für

*) Vgl. Preußische Jahrb. Februar 1882, S. 130. Anm. Sowie: Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunstanstalten III, Heft 2, S. 161, wo die urbinatischen Actenstücke vollständig abgedruckt sind.

das Berliner Museum. Nachdem Raphael in der Werkstätte des Vaters eigene, ganz lobenswerthe Bilder beendigt, tritt er, nach Perugia versetzt, dort in die Werkstätte des Ingegno, bei dem er in Oel malen lernt, um 1500 in die des Perugino, schwerlich als Lehrling, vielmehr sogleich als Geselle und Theilnehmer an den Arbeiten des Meisters, überzugehen. Raphaels „tiefeindringende, lebende Theilnahme ist an verschiedenen der späteren Werke Perugino's deutlich wahrzunehmen".

Sie zeigt sich in einem aus Vallombrosa nach Florenz gelangten Bilde (1500), in den Mauergemälden des Cambio zu Perugia und in dem Altargemälde, welches Perugino in der Karthause bei Pavia ausführt. Raphael arbeitet mit Perugino damals in der Lombardei, und die Flügelbilder des Altars (die heute, längst wieder als Arbeiten Perugino's, in der Nationalgalerie zu London stehen) sind von seiner Hand. Eine Madonna im Hause Baglioni zu Perugia malt Raphael dann bereits auf eigene Rechnung. Es folgen die Madonna von Neapel, die Anbetung der Familie Ancajani, San Niccolo in Tolentino und das Crucifix in San Domenico in Città di Castello. Letzteres „nur um Monate" früher als das Sposalizio. Wir sehen, mit wie wenigen Schritten Rumohr zum Sposalizio gelangt. —

Nach diesen Vorgängen trat Passavant auf, dessen „Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi" 1839 zu erscheinen begann. Seine Erzählung hat zumal durch die 1860 herausgekommene französische Uebersetzung von P. Lacroix europäische Autorität gewonnen. Passavant fehlt das Verständniß für die Unbefangenheit Rumohrs; wohl aber hegt er wie Pungileoni (den er stark ausgeschrieben hat) ein Bedürfniß nach sentimentalen Anschauungen.

Giovanni Santi „verlebt glückliche Tage" mit seiner „gemüthvollen" Frau Magia. Magia stirbt und wenige Tage nachher ihr einziges Töchterchen. Die Trauer ist „unerträglich" für Giovanni, der „noch vor Ablauf des Trauerjahres" sich mit

Bernardina vermählt. „Soviel uns bekannt ist, lebten sie in guter Eintracht miteinander, wenngleich der Charakter der Bernardina keineswegs so liebevoll wie der der Magia gewesen zu sein scheint, da sie nach Giovanni's Tode, wie wir sehen werden, ihrem Stiefsohne häufigen Verdruß bereitete.“

Raphael hilft dem Vater bei dessen Arbeiten. Giovanni Santi stirbt. Bernardina, von „unerträglichem Charakter“, verläßt das Haus; weder sie, noch der „eigennützige“ Don Bartolomeo, welcher „öfters wegen seiner Zänkereien mit Bernardina vor Gericht zurechtgewiesen werden mußte, können das Vertrauen des zartfühlenden Knaben gewinnen“. Dagegen nimmt sich Simone Ciarla, der Mutterbruder, seiner an, „weil er Raphaels tiefe Sehnsucht zu beurtheilen wußte“.

Ueber die frühesten Lehrer in der Malerei giebt es nur Muthmaßungen. Timoteo della Vite „gewinnt den Knaben lieb“ und malt sein Bildniß. Der Zank zu Hause macht einen Ortswechsel wünschenswerth: Don Bartolomeo und Simone Ciarla berathen sich und wählen Perugino. Wahrscheinlich um 1495 kommt Raphael zu diesem nach Perugia. Er ist nicht vorher bei Ingegno im Atelier, sondern mit diesem bei Perugino. Ebenso erwirbt sich Pinturicchio Raphaels Liebe. Zu Raphaels frühesten Werken gehört die jetzt in San Pietro maggiore zu Perugia aufbewahrte Copie zweier Figuren aus einem größeren Gemälde Perugino's. Andere Studien nach Perugino aus jener Zeit haben wir im Venetianischen Skizzenbuche. Raphael hilft Perugino bei der Geburt Christi, früher in Todi, heute im Vatican; bei der Auferstehung Christi, jetzt ebendaselbst; beim Altarbilde für die Karthause von Pavia. 1499 geht er der häuslichen Zwistigkeiten wegen nach Urbino, wo es „seinem engelmilden Wesen gelingt“, den Vertrag mit Bernardina zu Stande zu bringen. 1500 erhält er Aufträge für Città di Castello, wohin er sich von Perugia aus begiebt. Zu den frühesten Arbeiten gehören dort die große Umgangsfahne und das Crucifix von San

Domenico. Es folgt die Krönung des S. Niccolo in Tolentino. Zur Vollendung dieser Werke kehrt Raphael nach Perugia zurück und malt dort Mehreres „in Perugino's Auftrage", darunter die kleine Madonna Staffa und die Berliner kleinen Madonnen. Auch die (gleichfalls Berliner) Anbetung für die Familie Ancajani entstand jenerzeit. In einem leider „verlorenen" Briefe empfängt er von Maddalena degli Oddi den Auftrag, die Krönung Mariä zu malen. Dies kann nur im Jahre 1503 gewesen sein. Raphael malt ferner damals den Traum des Ritters, ein Portrait, drei kleine runde Bilder (Pietro und zwei Bischöfe, welche Rumohr für Berlin erstand) und macht die Zeichnungen für die Libreria Piccolomini im Dome zu Siena. Anfang 1504 tritt er aus der Werkstätte des Perugino aus und verläßt Perugia um in Città di Castello das Sposalizio zu malen. —

Passavant, sehen wir, giebt eine Vereinigung der Erzählungen Pungileoni's und Vasari's, die er beide an Süßlichkeit übertrifft. In der französischen Uebersetzung fehlt manches überschwängliche Adjectivum, der Grundton aber durfte nicht geändert werden. Passavants Werk ist die allgemeine Quelle, aus der Raphaels Biographien heute geschöpft zu werden pflegen. Dies Abhängigkeitsverhältniß wird sich erst ändern, wenn nicht mehr, wie bisher, nur einzelne Liebhaber nach Umbrien wandern, sondern Urbino, Perugia und Città di Castello Gegenstand systematischer Untersuchungen geworden sind. Anfänge einer anderen Bearbeitung des vorhandenen Materiales machen sich bereits bemerklich. Lermolieff versucht auf Grund persönlicher Ueberzeugung die Anfangsthätigkeit Raphaels zu erkennen, indem er wie Rumohr nur mit den ihm bekannten Arbeiten operirt. Einen ganz neuen Weg ist Schmarsow gegangen, der Raphaels sogenanntes Venetianisches Skizzenbuch*), eine der Akademie zu Venedig gehörige Sammlung raphaelischer Federzeichnungen, zum Ausgangspunkte nimmt.

*) Preuß. Jahrb. Augustheft 1881. Ich mache noch auf Folgendes aufmerksam. Nach Guido Reni's Tode kamen aus dessen Nachlasse werthvolle

Eine alte Numerirung bestätigt den Zusammenhang der etwa fünfzig, auf beiden Seiten benutzten Blätter. Rühren die Zahlen auch vielleicht nicht von Raphaels eigener Hand her, so zeigen sie doch die Reihenfolge der Zeichnungen an als diese noch ein Buch bildeten. Schmarsow zufolge hätte Raphael in Urbino zu zeichnen begonnen, zwischen 1495 und 1500: eine Anzahl Blätter, welche noch nicht an die Art des Perugino, dagegen an Signorelli erinnerten. Signorelli hatte in Urbino selbst gearbeitet. 1496 malte er in Città di Castello, einem Städtchen, das jenseits der Berge, auf dem Wege von Urbino nach Perugia liegt: auch von diesen, in S. Domenico zu Città di Castello ausgeführten Wandgemälden hätte Raphael bestimmte Figuren abgezeichnet. Von nun an erst ließe das Skizzenbuch ihn als unter dem Einflusse Perugino's stehend erkennen.

Gemeinsam ist diesen sämmtlichen Venetianischen Zeichnungen Raphaels die Zartheit der Striche, eine gewisse Lieblichkeit der Behandlung, kurz, ein Element, das wir als freundlich, angenehm, ansprechend charakterisiren dürften. Von den Gemälden, die Raphael darin mit Federstrichen copirt hätte, sind am wichtigsten die im Palaste zu Urbino, von denen eine ganze Reihe noch erhalten ist. Entweder stellen sie Allegorien dar, Personificirungen der Wissenschaften, denen die Fürsten huldigen, oder es sind Bildnisse bedeutender Gelehrten, Dichter und Philosophen von den ältesten Zeiten bis auf die eigene. Sie scheinen vom Herzoge verschiedenen Meistern in Auftrag gegeben worden zu sein, darunter auch Niederländern: die Hauptarbeit lieferte Melozzo

---

Dinge fort. Darunter auch „das berühmte Buch der hundert Zeichnungen von Raphaels Hand", das Guido einst in Rom gekauft habe. Nehmen wir nun an, daß die Venetianer Zeichnungen etwa 100 sind, so liegt die Vermuthung nicht fern, daß in dem Venetianer Skizzenbuche, welches zu Anfang dieses Jahrhunderts zuerst wieder anftauchte, jenes verloren gegangene libro famoso wieder erschienen sei. Malvasia, Felsina pittrice, II, S. 58 (1678). Vgl. Hübners Artikel in der Voßischen Zeitung vom 26. Januar 1861 und meine Antwort vom 8. December, worin ich ein Versehen Baldinucci's bespreche.

da Forli. Einige dieser Portraits hat Raphael abgezeichnet und die daruntergesetzten Namen geben zugleich die älteste Probe seiner Handschrift. Wir dürfen unserer Phantasie gestatten, ihn als Kind im Palaste von Urbino zu sehen, wo er in der Bibliothek zeichnet und wo ihm vielleicht erlaubt war, auch die Miniaturen der Bücher zu betrachten. Aber dies wäre nur die Sonntagsarbeit gewesen: wie wandte er seine Wochentage an? Hierauf giebt das Venetianische Skizzenbuch keine Antwort, verräth auch nicht, ob das, was sich darin gezeichnet findet, direct copirt wurde oder ob Raphael nur von Anderen angefertigte Copien vorlagen, die er ja überall hätte abzeichnen können. Schmarsows Untersuchungen sind noch nicht abgeschlossen. —

Ich wiederhole, wir wissen nichts von Raphaels Erziehung.

Eine um 1500 etwa beginnende Lehrzeit bei Perugino in Perugia daraus folgern zu wollen, daß wir gewisse Stellen in den Wandgemälden des Cambio dort, die Perugino um 1500 auszuführen begann, für Arbeiten Raphaels erklären, wäre unthunlich. Perugino hatte genug andere Arbeiter neben sich, die ihm helfen konnten. Unzweifelhaft aber ist der Einfluß Perugino's auf Raphael von 1500 etwa bis 1505 und das Natürlichste für dessen Erklärung bleibt die Annahme, es habe ein Verhältniß von Meisterschaft und Schülerschaft bestanden und Raphael in Perugia selbst Perugino's Unterweisung empfangen.

Rumohr hat jedoch mit Recht darauf hingewiesen, Perugino's Blüthe falle ins Jahr 1495, worauf er oberflächlicher zu arbeiten begonnen habe. Sollte Raphael, der im Palaste zu Urbino Werke ersten Ranges gesehen und Gut und Mittelmäßig unterscheiden gelernt hatte, Perugino's Manier jetzt urtheilslos nachgeahmt haben? Diese Frage ist der Grund, weshalb Pungileoni's und der Späteren Angabe nicht unglaubwürdig erscheint, Raphael könne in Urbino bereits bei Timoteo della Vite, einem selbständig gewordenen Schüler Francia's, die Formen verschiedener Meister kennen

gelernt haben. Timoteo's Anwesenheit in Urbino seit 1495 steht fest.

Warum wäre Raphael dann überhaupt nach Perugia gegangen? Perugino's Malereien im Cambio, den Räumen des Wechselgerichts im Regierungspalaste zu Perugia, sind Aneinanderreihungen von Gestalten, die in Raphaels Sinne den Namen Composition kaum verdienen. Raphael hatte den Vorzug, unter höheren Eindrücken aufgewachsen zu sein. Melozzo da Forlì und Pietro della Francesca gingen der Natur ernsthaft nach und strebten dem Großen, Monumentalen zu. Dieselbe Richtung lag auch in Signorelli's Wesen, und eng im Zusammenhange mit der Natur standen die niederländischen Meister, die am Hofe Federigo's Beschäftigung fanden.*) Kleinlich, geziert und bunt erscheint Perugino im Vergleiche zu diesen allen. Auch hatte Perugino nicht die künstlerische Bedeutung von Perugia geschaffen, das voll von Werken anderer Meister war. Man begiebt sich zuweilen jedoch in Abhängigkeit, nicht um zu lernen, sondern weil man an der Hand eines mächtigen Mannes die ersten Schritte zu eigner späterer Thätigkeit sicherer zu thun hofft. Dies die Erwägungen, welche unser Urtheil zu keinem Abschlusse kommen lassen.

Einige jüngere Maler arbeiteten um 1500 in Perugia und dessen Umgegend als Perugino's Schüler und Gehülfen, in denen Raphaels Mitschüler erkannt worden sind. Bei keinem ist auch hier das Verhältniß klar, in dem sie zu Perugino und zu Raphael standen. Für den einen oder andern pflegt dieser oder jener Forscher eine besondere Vorliebe zu hegen und sein Einfluß auf Raphael wird dann Gegenstand schärferer Untersuchung. Es handelt sich hier meistentheils um Feststellung gewisser Besonderheiten, auf die hin die Urheberschaft herrenloser Gemälde fest-

*) Wir wissen nur von einem, aber es scheinen mehrere in Urbino thätig gewesen zu sein. Ueber Timoteo della Vite vgl. Schmarsow a. a. O.

gestellt oder die bisherige Namengebung umzustoßen versucht wird. Hier werden wohl oft noch neue Meinungen erscheinen.

Man malte damals leicht und rasch und wiederholte unbedenklich die überkommenen Muster. Raphael hatte, wohin er bei seinem Eintritte in Perugia den Blick wandte, dort wie in Urbino, Werke der verschiedenartigsten Auffassung und Ausführung vor Augen. Vasari nennt Raphael den „großen Nachahmer". Raphael sah Alles und eignete sich Vieles an. Es ist nicht anzunehmen, daß diese Gabe nicht in frühester Zeit schon bei ihm entwickelt gewesen sei. Er könnte neben Arbeiten in Perugino's Manier, andere in anderer Art producirt haben. Dies in Betracht gezogen, erscheint es fast unmöglich, heute mit feiner Zunge unter den vielen anonymen Ueberbleibseln an Werken jener Zeit diejenigen herauszuschmecken, welche Raphael damals gearbeitet haben müsse, und ich lasse was Pungileoni, Passavant, Rumohr und Andere an allerlei Arbeit frühester Zeit von ihm anführen, auf sich beruhen. Diese Sachen müssen erst einmal sämmtlich in einer zukünftigen Raphaelausstellung nebeneinander gebracht worden sein und der Discussion unterlegen haben.

Für mein Urtheil darf die sogenannte Madonna Staffa oder Connestabile, das kleine Bildchen, das neuerdings für einen enormen Preis nach Petersburg gegangen ist, als Raphaels ältestes Werk angesehen werden.

Die Stadt Perugia erscheint heute als verarmt durch den Verlust dieses Kleinods. Das verdorbene Fresco in San Severo und eine Zeichnung ausgenommen, die im Hause Baldeschi aufbewahrt und von Vielen Raphael nicht einmal zugesprochen wird, besitzt man in Perugia nun nichts Sicheres mehr von Raphael. Was übrigens vorhanden war, ist im Laufe der Jahrhunderte davongetragen worden. Die Madonna Connestabile, im alten ursprünglichen bescheidenen Goldrähmchen, so recht ein Musterstück der unschuldig zierlichen Art des Quattrocento, bildete lange Jahre für Alle die sie in Perugia gesehen hatten, einen reizenden

Punkt in der Erinnerung. Unzählige Copien von ihr sind verbreitet. Besondere Eigenschaften hat das Werk nicht. Der Jungfrau ist ein schlichtes Tuch über den Kopf geschlagen, das als Mantel auf die Schultern fällt und in das der eine Arm sich verhüllt, mit dessen Hand sie das nackte Kind hält, mühelos, als hätte es gar kein Gewicht, sondern schwebte darauf, wie meist Madonnen und Christkinder gemalt werden. In der andern Hand, die unter des Kindes rechtem Aermchen zum Vorschein kommt, hält Maria eine Granate, nach der das Kind greift. So auf der Federzeichnung für das Bildchen, die sich in der Größe des Originals erhalten hat, und so anfänglich auf dem Gemälde selbst, wo später die Frucht in ein Buch verändert worden ist. Bei der Uebertragung des Gemäldes nämlich von der wurmstichigen Holztafel auf Leinwand zeigte sich, daß auch hier ursprünglich eine Granate beabsichtigt war. Die Zeichnung besitzt das K. Kupferstichcabinet zu Berlin.*)

Ein zweites Produkt dieser sich an Perugino's Manier anlehnenden Thätigkeit besitzt gleichfalls das Berliner Museum: die nach ihrem früheren Besitzer genannte Madonna Solly. Die erste Skizze dafür in der Sammlung des Louvre. Die Jungfrau liest in einem Buche, zu dem sie mit stark niedergeschlagenen Augen herabsieht, das Kind, das die Augen fast zu hoch emporhebt, hat einen Stieglitz in den Händen. Das Ganze macht einen etwas weichlichen Eindruck und die Federzeichnung wirkt lebendiger als das Gemälde. Sodann, ebenda, eine andere Madonna, die Skizze dafür in der Albertinischen Sammlung in Wien. Drei Figuren nebeneinander: die Jungfrau mit dem Kinde in der Mitte, hinter ihrer linken Schulter Hieronymus, hinter der rechten Franciscus sichtbar. Das entzückende kleine Werk ist gleichsam eine vermehrte Auflage der Madonna Conne-

*) Ueber die Aechtheit des Blattes spricht Lippmann im Jahrbuche der Preußischen Kunstanstalten II, S. 62 ff., mit Heliogravüre und Holzschnitten der Skizzen. Vgl. Deutsche Rundschau 1881, II, S. 130, und Preußische Jahrbücher 1882, I, S. 449.

stabile. Glücklicherweise wurde der alte Firniß darauf belassen, der die leuchtenden Farben zwar ein wenig dämpft, zugleich aber wie einen goldenen Schein darüber wirft. Der heilige Franciscus, dicht bei Perugia in Assisi zu Hause, gehörte in den Augen der damaligen Welt so recht zur Begleitung der Jungfrau. Wir haben ihn hier als jungen Mann vor uns. Hieronymus, durch die Uebersetzung der Bibel ins Lateinische beinahe der fünfte Evangelist, war nicht weniger beliebt. Als weißbärtiger Greis erscheint er auf der andern Seite der Madonna, zu deren näherem Umgange auch er besonders berufen war. Männliche Jugend und Alter, und dazwischen die junge Frau mit dem Kinde, dies die Gegensätze verschiedener Lebensstufen, deren Darstellung hier von Raphael nicht beabsichtigt wurde, aber die als vom Künstler empfunden sich doch bemerklich macht. Die Kunst des Quattrocento war für die Familien berechnet. Die verschiedenen Generationen im Hause sollten jede auf dem Gemälde sich wiederfinden.

Vor der Madonna Solly vielleicht schon hätte eine andere genannt werden können, die zwar erst einige Jahre später als Gemälde entstanden zu sein scheint, zu der der erste Entwurf jedoch sich auf der Rückseite des Berliner Blattes findet, welches die Zeichnung der Madonna Connestabile trägt: die Madonna di Terranuova. Auch diesmal gehört das Gemälde dem Berliner Museum an. Die Composition ist auf der Zeichnung starrer, in Gestalten wie Faltenwurf, als die Madonna Solly, ähnelt dieser aber doch wieder sehr und es tritt besonders beim Christkinde die Uebereinstimmung hervor.

Vergleichen wir diese Arbeiten nun, Gemälde wie Zeichnungen, mit Perugino's Werken, so ist ein Einfluß von dessen Manier auf Raphael unverkennbar, mehr bei den Gemälden übrigens als bei den Zeichnungen hervortretend. Niemand aber würde sie doch mit Sachen Perugino's verwechseln. Sie haben Etwas für sich. Ein anderes Werk nun aber, das auch in jene

ersten Jahre des neuen Jahrhunderts gesetzt und Raphael zugeschrieben wird, ist so durch und durch peruginesk, daß immer noch Vasaris Urtheil gilt: es sei kaum von Perugino's Arbeiten zu unterscheiden: die Krönung der Maria, heute im Vatican. Ein großes, figurenreiches, mit völlig erfahrener Hand ausgeführtes Tafelgemälde, zu welchem ein besonders schönes Studienblatt in Silberstift vorhanden ist. Es fällt mir jedoch immer schwerer, mich davon zu überzeugen, daß es zu diesem Gemälde gehöre, welches ich für die Arbeit eines älteren Meisters halte. Vasari's, allerdings nicht ganz klar ausgesprochene Ansicht, Raphael habe nur einige Figuren darauf gemalt, scheint mir das Aeußerste zu sein, was gesagt werden könnte. Die Predellen mögen von ihm herrühren.

Diese Werke nun können zu beliebiger Zeit zwischen 1500 und 1505 entstanden sein. Alle werden sie Raphael zudem nur „zugeschrieben“. Auch mag Raphael um 1500 nach Perugia gegangen sein, aber wir haben kein Actenstück, daß seine Anwesenheit dort vor 1505 bestätigte. Seine frühsten, unantastbar ihm gehörenden Arbeiten weisen nach Città di Castello. Wie er dahin gekommen sei, wissen wir nicht, hier aber zuerst haben wir festen Grund unter den Füßen. Suchen wir den Weg zu finden, der Raphael nach Città di Castello geführt haben könnte.

Stadt und Herzogthum Urbino waren in den Zeiten, in die wir Raphaels erste selbständige Thätigkeit setzen wollten, die Beute der allgemeinen Bewegung geworden, welche seit dem Tode Lorenzo's dei Medici an Italien rüttelte. Solange Lorenzo lebte, hatte er mit überlegener geistiger Kraft die wogenden Elemente zur Ruhe gezwungen; nach seinem Fortgange erhob sich nicht nur die alte Zwietracht, sondern neue Gründe zu unvorhergesehenen Kämpfen erwuchsen.

Dies etwa geschieht im Großen in Italien in den Zeiten, in denen Raphael zum Jüngling aufwuchs:

Die Franzosen dringen in Italien ein und durchziehen es

siegreich. Mailand, Florenz, Rom und Neapel fallen ihnen anheim. Das für allmächtig geltende Venedig sieht dem Sturze der Dinge thatlos zu, in Neapel wird die alte Dynastie verjagt, Florenz durch das Eintreten der demokratischen Revolution unter Savonarola um seinen äußeren Einfluß gebracht. Zu diesen mehr elementaren Ereignissen aber tritt dann noch ein besonderes: unter dem Papstthume Alexanders des Sechsten erhebt sich in Rom die Familie Borgia mit umfassenden Plänen und mit unerhört neuen Mitteln, sie durchzuführen. Als Anführer der päpstlichen Truppen seines Vaters, des Papstes, beginnt Cesare Borgia, indem er den Anschein wahrt, für die Kirche zu kämpfen, die Gründung einer mittelitalischen Herrschaft für sich selbst. Städte sowohl als kleine Fürsten stehen ihm im Wege und gegen beide geht er mit überlegenem Geiste vor. Diese Kämpfe sind es, die ihm zu der Ehre verholfen haben, von Machiavelli wissenschaftlich behandelt und als Musterstück eines mächtigen Emporkömmlings verherrlicht zu werden.

Das Herzogthum Urbino sollte der Kern des idealen Reiches werden, das zu begründen Cesare vielleicht gelungen wäre, hätte der Tod nicht den Papst, auf dem doch Alles beruhte, fortgenommen. Gegen Herzog Guidobaldo sehen wir Cesare im Sommer 1502 eine seiner brillantesten Ueberraschungen ausführen. Cesare knüpft mit ihm vertrauliche Unterhandlungen über die Bedingungen an, unter denen Guidobaldo, der wie sein Vater das Metier betrieb, in fremdem Solde Kriege zu führen, mit seinen Kräften sich ihm anschließen wolle, und in demselben Athemzuge gleichsam bricht er mit Soldaten ohne Gepäck in Geschwindmärschen plötzlich in das Herzogthum ein, das mit einem Schlage in seine Gewalt geräth. Während Guidobaldo als Bauer verkleidet in der Nacht mit wenigen Begleitern von Urbino abreitet, geht eine Deputation von Bürgern Cesare entgegen, der Stadt und Palast in Besitz nimmt. Dieser erste Verlust wurde dann jedoch wieder wett gemacht. Im Juni 1502 war Guidobaldo

vertrieben worden, im Oktober erscheint er im Lande und bringt eine Rebellion gegen Cesare zu Stande, die ihm Urbino wieder verschafft. Nun aber macht Cesare sich zum zweitenmale auf, und jetzt, Anfang December 1502, zieht der Herzog ab, mit dem Gefühl, nicht zurückzukehren. Der Palast wird mit all seinen Kostbarkeiten Cesare überlassen, der viele Ladungen daraus, besonders die werthvollen Teppiche und die Bibliothek, nach Rom schaffen läßt. Guidobaldo aber wendet sich nach Città di Castello, wo er im December 1502 und im Januar 1503 residirt. Im Jahre 1503 aber muß Raphael sein Sposalizio, das die Jahreszahl 1504 trägt, in Città di Castello begonnen haben. Da wir so gänzlich von Nachrichten entblößt sind, wäre es fast unnatürlich, wenn wir bei diesem Zusammenklange des Thatsächlichen Raphael nicht mit seinem Herzoge in Città di Castello in Verbindung brächten. Die Annahme sogar drängt sich heran, er könne beim Abzuge Guidobaldo's von Urbino diesem dahin gefolgt sein, worauf er dann, als der Herzog weiter flüchten mußte, zurückblieb.*)

Eine in die Jahre 1503 und 1504 fallende, in dauerndem Zusammenhange stehende Thätigkeit Raphaels zu Città di Castella muß angenommen werden. Genannt werden heute vier Gemälde, welche an diesen Ort und in diese Jahre gehören. Zuerst die Kirchenfahne, die als Raphaels frühste Arbeit dort betrachtet wird und die sehr verdorben sein soll. Ich sah sie nicht. Sodann die Krönung des heil. Niccolo von Tolentino, welche bis zu ihrem Ruin, Ende des vorigen Jahrhunderts, in Città di Castello stand. Wir beurtheilen sie heute nur nach einer undeutlichen Skizze Raphaels und nach Beschreibungen. Ferner das Crucifix mit „Raphael Urbinas“ darauf, ehemals in der Samm-

---

*) Wie sehr an die Beständigkeit der Herrschaft Cesare's geglaubt wurde, zeigen die Versuche Guidobaldo's, sich auf einer ganz neuen Basis schadlos zu halten: er wollte sich von seiner Frau trennen und Cardinal werden. Alexander VI. jedoch wies das ab. Villari, Dispacci di Antonio Giustinian. I, S. 279.

lung Fesch, dann nach England verkauft. Auch dies Werk mir nur aus Gruners Umriß bekannt. Wer aber kennt das Sposalizio nicht, das die ächte Jahreszahl 1504 trägt, das Gemälde, von dem ab Vasari Raphaels Ruhm in Italien datirt? Als die Arbeit eines Einundzwanzigjährigen fast ein Wunderwerk zu nennen.

Als ich vor fast dreißig Jahren Raphaels Sposalizio in Mailand zum erstenmale sah, saß noch der gelbe Firniß darauf, der die Lichter trübe und die Schatten dunkel machte; als ich wiederkam, hatte man ihn entfernt und das Werk stand in all seiner Blumenschönheit wieder vor uns. Die Farben stoßen aneinander wie auf einem Glasgemälde. Jede Farbe ergänzt die andere völlig, keine sticht hervor, das Ganze klingt rein zusammen. Das Gemälde ist so gleichmäßig durchgeführt, daß kein Unterschied in der Behandlung der Haupt- und Nebensachen merklich wird. In den vielen Figuren, aus denen die Composition symmetrisch sich aufbaut, erkennen wir in besonderer Reichhaltigkeit jene Typen menschlicher Altersstufen wieder, die Jedem, jung oder alt, den Künstler als den besonderen Vertrauten seines eigenen Alters entgegentreten lassen.

Da steht, in der Mitte der hohen Tafel, in voller Breite uns zugewandt der ehrwürdige Priester, Maria's und Josephs Hände ergreifend. Joseph hält den Ring fest zwischen den vorgestreckten Fingern, Maria dagegen scheint den Priester nur gewähren zu lassen, der ihre gesenkte Hand mit der seinigen lenkt, damit sie den Ring sich über den Finger streifen lasse. So steht das Paar im Profil sich gegenüber, und hinter ihnen auf beiden Seiten hier und dort bis zum Rande des Gemäldes in leichtem Gedränge ihr Gefolge. Der Ring aber scheint den Mittelpunkt der Composition zu bilden. Auf ihn blickt der Priester nieder, auf ihn sind Maria's und Josephs Augen ernst gerichtet. Mit dem Uebergange des Ringes wird das für die christliche Kirche so wichtige Ereigniß der Ehe Maria's und Josephs zur That-

sache. Das Bewußtsein, ein wie folgenreicher Moment eintrete, scheint alle Theilnehmenden zu durchdringen und geht in den Betrachtenden über. Die heitre Schönheit des Werkes aber mildert den Ernst der Gesinnung, der aus ihm redet. Die Scene verlegt Raphael auf den Platz vor dem Tempel, der in der zarten Architektur der Frührenaissance über die Figuren herausragend, den Hintergrund bildet. Durch seine offenen Mittelthüren sehen wir, durch ihn hindurch, wie in eine unendliche Ferne.

Wie hoch erhebt Raphael in der Bildung seiner Gruppen sich hier über Perugino. Dieser hatte darin seinen Vortheil gefunden, daß er die unklaren, dichtgedrängten Anhäufungen von Gestalten, mit denen die früheren Florentiner Meister operirt hatten, auflöste. Perugino ließ jeder Figur einzeln eine Art statuarischer Ausarbeitung zu Theil werden, machte sie rund durch Licht und Schatten und gab ihnen Luft, um sich zu bewegen. Damit löste er die Gestalten vom Hintergrunde ab, aus dem sie frei herauszutreten schienen. Bei diesem Verfahren aber war er endlich doch nur zu der Manier gelangt, statt Gruppen zu bilden einzelne Figuren aneinander zu reihen. Und nun vergleiche man auf Raphaels Sposalizio die drei Frauen, welche mit Maria die rechte Hälfte der Composition, und die drei Männer, welche mit Joseph zusammen deren linke bilden: wie frei Raphael hier verfährt, wie jede Gestalt rund für sich allein dasteht, wie sie vereint dann wieder hier und dort abgesonderte Gruppen bilden, und wie diese beiden Gruppen, sammt dem Priester zwischen ihnen, endlich eine Einheit ausmachen, in der Alles einander ergänzt. Ebenso durchdacht sind die Gegensätze, mit denen Raphael arbeitet. Man bemerke, wie der sich beugende Jüngling, rechts neben Joseph im Vordergrunde, dadurch daß er den Stab vor dem Knie zerbricht, scheinbar viel lebendiger wirkt als der in alterthümlichem Faltenwurfe einfach dastehende Joseph, und wie zwischen Maria und ihrer mehr in den Vordergrund gebrachten Begleiterin derselbe Unterschied waltet: die letztere naturalistischer

und bewegter, Maria mehr in dem typischen schlicht anliegenden Gewande und in voller Ruhe; und man bemerke nun weiter, wie trotzdem Maria und Joseph, gerade durch diese Schlichtheit, in ihrer Rolle als Hauptpersonen der sich vollziehenden Handlung um so reiner hervorgehoben werden. Wie wäre Perugino auf dergleichen je verfallen? Und wie nah schien es nun doch zu liegen, so zu verfahren.

Bei der Vermählung der Jungfrau tritt die Natur der Stoffe recht hervor, die wir Raphael bis dahin behandeln sehen.

Lauter heilige Geschichte, aber weder Begebenheiten des alten noch des neuen Testamentes. Weder von einer Krönung der Jungfrau und von den zwölf Aposteln, welche Maria's Grab leer finden, während Lilien und Rosen aus dem Sarkophage aufsprießen, noch von der Vermählung Maria's mit Joseph, wobei der Stab ins Blühen kommt, wissen die Evangelien etwas. Maria's Leben bestand für Raphaels Welt nicht aus den spärlichen Nachrichten, die die Evangelien von ihr geben, sondern in einer Reihe Märchen, in denen Maria's Schicksale von den Zeiten vor ihrer Geburt an bis zu ihrer Erhöhung als Himmelskönigin anmuthig erzählt werden. Dr. F. A. von Lehner ist in seinem neuen trefflichen Buche über die Marienverehrung der Entstehung dieser Erzählungen nachgegangen. Schon in den ältesten Zeiten der Kirche wurde versucht, Maria emporzuheben. Der Widerstand mancher Kirchenlehrer war machtlos gegenüber dem Bedürfniß, das die zum Christenthume immer breiter übergehenden Völker erfüllte, neben den allzu große Scheu einflößenden höchsten Inhabern der göttlichen Strafgewalt eine milde, mächtige Frau zu erblicken, deren Verwendung man sich vertrauen und die man getroster anrufen dürfte. Sobald das einmal im Princip erreicht war, begann der Mythus sich in den wunderbarsten Formen zu entfalten. Die kirchlichen Legenden, welche sich an Maria heften, sind das Schönste, was die kirchliche Phantasie geschaffen hat. Heute ist nur noch wenig davon übrig. Denn obgleich Maria

in der katholischen Kirche an Macht immer größeren Zuwachs empfängt, treten gerade deshalb die sie mehr in menschlichen Verhältnissen darstellenden Geschichten zurück. Bekannt ist die Sage, daß die Hütte, in der sie inmitten der Apostel Haus hielt und aus der ihre Leiche von diesen herausgetragen ward (wobei Johannes den vom Himmel herabgereichten Palmzweig vorantrug), durch die Lüfte davongeführt und in Loretto niedergesetzt sein sollte, wo die Verehrung des Zeitalters Raphaels eine prachtvolle Kirche darüber erbaute. Noch im vorigen Jahrhundert konnte Tiepolo den Flug dieses Häuschens durch die Lüfte darstellen, wie es von Engeln umgeben durch die Wolken dahinsaust: Niemand würde heute an die Decke einer katholischen Kirche dergleichen als Schmuck anbringen. Und was die Vermählung Maria's anlangt, so besaß Perugia eine Reliquie, deren Erwerbung ein wunderbares Intriguenspiel gewesen war: den ächten Trauring der Maria. Für die Capelle des Domes von Perugia, worin dieser noch heute aufbewahrt wird, malte Perugino fast gleichzeitig mit Raphael eine Vermählung der Jungfrau, welche jetzt in Caën steht und auf die Raphaels eigene Composition zurückgeführt zu werden pflegt.

Die Anordnung des Sposalizio war überliefert, seine Darstellungen sind in den verschiedensten Variationen in Italien und in den anderen Ländern verbreitet. Raphael ist es gelungen — was auch Dürer stets errang — seiner Composition den Eindruck voller Glaubwürdigkeit zu verleihen. Wer würde Dürers Marienleben gegenüber gezweifelt haben, Alles habe sich genau so zugetragen, und wer vor Raphaels Gemälde daran denken, daß die Scene sich etwa nicht so ereignete? Daß Maria nicht etwa im Tempel erzogen worden sei, in den man sie gebracht, weil ihre hohe Sendung vorausgeahnt wurde? Daß dann, als es an der Zeit schien sie zu vermählen, die Männer zusammenberufen wurden, die auf diese Ehre Anspruch gehabt hätten, und daß die Stäbe vertheilt worden seien, damit auf den des Auserwählten

eine Taube sich niedersetze, oder damit, wie noch anders erzählt und wie das Ereigniß gewöhnlich dargestellt wird, eine Blüthe aus dem dürren Holze wachse? Auch der Altersunterschied, daß Joseph als älterer Mann den Preis davon trug, während die anderen jüngeren Freier leer ausgingen, war nur eine Variante der Erzählung. Darin schwankt die Sage am meisten, welches Alter Joseph zu geben sei. Das Protevangelium Jacobi läßt Joseph als achtzigjährigen Greis, unter erwachsenen Söhnen erscheinen. Die Verheirathung mit der kaum fünfzehn Jahre zählenden Maria wird hier als Beginn einer Adoption aufgefaßt. Raphael hat nichts von diesen Feinheiten wissen wollen; seine Maria ist eine schlanke Jungfrau, sein Joseph ein kräftiger Mann, der ernst und würdig, aber als zukünftiger Gatte ihr entgegentritt, im Sinne des Neuen Testamentes, in dem ja von Geschwistern Christi einfach die Rede ist. Perugino's Sposalizio im Dome zu Perugia ist gerade auf diesen Punkt hin betrachtet inhaltslos. Seine Composition hat weder künstlerisch noch geistig eine Mitte, noch überhaupt Etwas, das Handlung genannt werden könnte. Die Figuren stehen hier kahl nebeneinander. Vergleichen wir nur, wie Perugino und Raphael jeder auf seinem Werke die Füße und Hände behandelt haben. Bei Perugino sind die Gewänder aller Gestalten fast gleich kurz über den Knöcheln der Füße abgeschnitten, es geht da, wo die Gewänder unten aufhören, wie eine Linie quer durch das Gemälde und das Dutzend Füße, das unter ihr sichtbar ist, wiederholt, dicht nebeneinander, die alten, im Atelier Perugino's unendlich oft benutzten Stellungen. Dagegen nun Raphael: wie ungleich bei diesem die Gewänder auf die Füße niedergehen. Wie hier nur die Spitzen der Füße sichtbar sind, dort der ganze Fuß sich zeigt, nackt oder in Schuhen; wie keine Stellung sich wiederholt; wie die individuellen Unterschiede gewahrt sind. Und noch entscheidender die Hände. Wie Raphael jede Fingerstellung beobachtet, auch da, wo die peruginenske Haltung im Allgemeinen beibehalten wird,

während Perugino auf seinen späteren Gemälden die hergebrachten Formen ohne weiteres wiederholt.

Zeigen beide Werke in dieser Richtung verglichen nur geringe Verwandtschaft, so erscheint Raphael mit dem seinigen trotzdem Perugino als verpflichtet, wenn wir ein Sposalizio, das von Perugino an anderer Stelle früher schon gemalt worden war, mit in Vergleich ziehen. 1497 und 98 arbeitete Perugino in dem östlich von Urbino am Meeresufer gelegenen Fano, wo auch der alte Giovanni Santi bedeutende Arbeiten ausgeführt hat, gleich denen Perugino's heute noch dort vorhanden. Dort sollte, Schmarsow zufolge, Raphael zuerst mit Perugino zusammengetroffen sein. Eines der kleinen Predellenbildchen Perugino's in Fano zeigt eine Darstellung des Sposalizio, mit der Raphaels Gemälde entschiedene Verwandtschaft hat. Nicht nur im Aufbau der Figuren, sondern auch in der Architektur tritt sie hervor. Die Vorhalle des Tempels, unter die Perugino hier die Scene verlegt, entspricht durchaus dem unteren Theile des Tempels, der bei Raphael den Hintergrund des Gemäldes einnimmt. Die Vergleichung läßt sich um so sicherer vornehmen als die Zeichnung Perugino's für dieses Predellenbild in Wien noch existirt. Wir dürften annehmen, Raphael habe entweder zu irgend einer Zeit Perugino's kleines Gemälde in Fano gesehen oder Perugino's Zeichnung benutzt. Aber auch wenn wir Raphaels Werk auf eine Arbeit seines Lehrers so nun doch zurückführen, bleibt die Verwandtschaft eine äußerliche, denn von dem Geiste, der Raphaels Arbeit erfüllt, besitzt auch das Bildchen zu Fano keinen Anflug.

Nicht Perugino, sondern Michelangelo oder Lionardo muß Raphael jetzt gegenübergestellt werden wenn wir ihm gerecht werden wollen. Nehmen wir das Sposalizio als die erste Probe dessen, was Raphael nach dem höchsten Maßstabe gemessen, zu leisten vermochte, und vergleichen wir.

Ein Unterschied offenbart sich. Raphael scheint keinen Zug von der starken Originalität in sich zu tragen, die Michelangelo

und Lionardo eigen ist. Er hat in keiner Weise die Absicht, seine Person hervortreten zu lassen. Er hegt weder besondere Gedanken, die nur er hätte, noch will er im Geringsten mehr in seinen Werken geben als die Sache erfordert. Michelangelo und Lionardo wuchsen auf im Anblick einer ungemeinen geistigen Entwicklung. Sie sehen in Florenz, wie Alles um sie her sich erheben will. Einer über die Andern, und Jeder Macht gewinnen. Tag für Tag zeigt sich ihnen von Neuem, daß nur das Außerordentliche geschätzt werde. Lionardo's Geist will in seinem universellen Streben von früh an Alles umfassen, Michelangelo träumt von kolossalen Aufgaben, die kein Anderer als er zu bewältigen vermöchte.

Keine Spur dieses unruhigen Vorwärtsdringens bei Raphael.

Raphaels Arbeiten athmen friedliche Bescheidenheit aus, ein Streben, verständlich zu sein. Raphael will Niemand in Staunen setzen. Er will erfreuen und befriedigen. Er verhehlt nicht, was er Perugino zu verdanken habe, und wenn er sich über ihn erhebt, scheint er doch nicht die Absicht zu haben, ihn überbieten zu wollen. Dieses Sichbescheiden bleibt bis zuletzt der Charakter seiner Thätigkeit. Er scheint nie etwas zu beabsichtigen, das außerhalb seiner Kunst liegt. Es sind niemals persönliche Geheimnisse, die er in seinen Werken niederlegt. Wie man bei „Frühling" nicht an einzelne Blätter und Blüthen, bei „Nachtigallengesang" nicht an eine bestimmte Melodie denkt, denken wir bei „Raphael" mehr an die allgemeine Kraft, als an die Offenbarung besonderer Charakterzüge. Auf geradem Wege sucht er sich der Natur zu nähern und sie schlicht wiederzugeben. Alle andern Künstler hat er in Einfachheit übertroffen. Wenn es sich heute darum handelt, festzustellen, ob ein Werk Raphael zugeschrieben werden dürfe oder nicht, ist schließlich immer das Gefühl maßgebend, ob das Werk die Einfachheit besitze, die Raphael allein in diesem Grade seinen Arbeiten zu geben vermochte. Was könnten uns Briefe oder Tagebuchblätter und

## B.

## C.

## E.

## F.

## G.

## J.



## K.

## L.

## M.

## N.

## Q.



## R.

## S.

## T.



## U.



## V.

This book should be returned
the Library on or before the last d
stamped below.

A fine of five cents a day is incur
by retaining it beyond the speci
time.

Please return promptly.

DUE FEB 12 '35

DUE AUG 31 '35

DUE DEC 30 '35

FEB -7 '53 H

FEB 5 '62 H


49565.10.3
Funfzehn Essays.
Widener Library
003051287
3 2044 087 186 904